

Héctor Calmet

Escenografía

Escenotecnia

Iluminación



Manuales



EDICIONES DE LA FLOR

HÉCTOR CALMET

ESCENOGRAFÍA

ESCENOTECNIA - ILUMINACIÓN

Prólogo: Alejandra Boero



EDICIONES DE LA FLOR

ÍNDICE

PRÓLOGO, Alejandra Boero	13
INTRODUCCIÓN	15
PARTE 1: TEORÍA Y TÉCNICA	21
1. La evolución del concepto de escenografía	23
Decoradores <i>versus</i> escenógrafos	23
El teatro a la italiana.....	24
Hacia el teatro naturalista	26
La renovación del espacio escénico	27
2. El edificio teatral	33
El escenario a la italiana	33
La sala	35
El escenario	36
El telón	36
Telón a la italiana.....	36
Telón guillotina	38
Telón a la americana	39
Telón a la veneciana	40
Telón Polichinela	40
Telón brechtiano	40
Telón de seguridad	40

"Derecha" e "izquierda" en el escenario	40
La ruptura de la "caja escénica"	42
Teatro circular	42
Teatro semicircular	43
Teatros polivalentes	44
3. El mundo del escenógrafo	46
Arquitectura teatral	46
Capilla	46
Piso	47
Piso giratorio	47
Pistón	48
Tapetes.....	48
Pisos pintados.....	49
Cámara.....	49
Cicloramas	50
Puentes.....	50
Parrilla	51
Elementos de la escenografía	52
Trastos o bastidores	52
Métodos para ensamblar los listones	52
Forrado de trastos	54
Cómo disimular los listones y los marcos	56
Tules	57
Efecto de transparencia.....	57
Efecto de solidez	59
Pisos integrados al diseño.....	60
Techos	60
Practicables	62
Carros.....	63
Escaleras.....	64
Escalines-gradines	65
Rampas	66
Columnas.....	66
Materiales.....	67
Telgopor.....	67
Madera	70
Fibrofácil	71

Telas	72
Policarbonatos.....	72
Hierro	72
Aluminio	73
El desarrollo de los planos	73
4. Manos a la obra	79
Primeras imágenes	79
Charla con el director	79
En busca de imágenes plásticas.....	79
Resolución de necesidades funcionales	89
Separar según las intenciones dramáticas	89
El método de las acciones físicas	91
Conocer la sala	94
Recuerdos de la sala Martín Coronado	96
Escenotécnica.....	97
Tomar medidas.....	97
Los planos para la realización	99
El montaje	101
La puesta de luces	101
5. Luminotecnia	106
Diseño de luces	106
Las cuatro posiciones fundamentales	110
Frontal	110
Lateral	111
Contraluz	113
Cenital	113
Educar el ojo	115
Candilejas	117
Luminarias	118
Cicloramas	120
Herses	121
PAR	121
Svoboda.....	122
Proyectores de efectos inteligentes	122
Pasar revista a la sala y su equipamiento.....	123
Primeras ideas, en abstracto	124

Presenciar ensayos	124
Planta lumínica	125
Dirigir las luminarias	127
Primer ensayo con luz	129
Guión	129
Pautas previas a la marcación del guión	131
Ensayos, correcciones	132
Diario de una puesta de luces (<i>El pobre hombre</i> , de José González Castillo)	132
 PARTE 2: RELATOS DEL PROCESO CREATIVO	141
<i>Nuestro fin de semana</i> , de Roberto Cossa	143
<i>Los comensales</i> , de George Tabori	148
<i>Filomena Marturano</i> , de Eduardo de Filippo	151
<i>Periferia</i> , de Oscar Viale	154
<i>Ya nadie recuerda a Federico Chopin</i> , de Roberto Cossa.....	158
<i>Poder, apogeo y escándalos del coronel Dorrego</i> , de David Viñas	165
<i>Socorro... socorro... los globolinks</i> , de Gian Carlo Menotti	176
<i>Calle 42</i> , de Michael Stewart y Mark Bramble	188
<i>El Gato con Botas</i> , adaptación de Hugo Midón.....	207
<i>La muerte y la doncella</i> , de Ariel Dorfman	220
<i>Los lobos</i> , de Luis Agustoni	233
<i>Ricardo III</i> , de William Shakespeare.....	244
<i>En la soledad de los campos de algodón</i> , de Bernard-Marie Koltès	255
 GLOSARIO	259
 OBRA ESCENOGRÁFICA DE HÉCTOR CALMET	289
 BIBLIOGRAFÍA	301

PRÓLOGO

Recuerdo algunos de los mejores momentos de mis trabajos para el teatro, los más complejos, los más creativos, también los más gratificantes, y siempre están unidos a mis trabajos con Héctor Calmet.

Es el sueño de todo director compartir con el escenógrafo las discusiones previas al planteo de la puesta en escena y ver cómo se van plasmando las ideas de la obra en formas y colores que contribuyen a la mejor comprensión del texto. Este proceso no tiene nada de sencillo ni de accesible, al contrario la búsqueda de puntos de vista coincidentes, el desprejuicio para juzgar la opinión del otro, la libertad para jugar con el libre fluir de las ideas, no son fáciles de construir para poder llegar a un final feliz.

Todo esto lo atesoré con Calmet.

En él no aparece la mera búsqueda de la ornamentación, ni el afán decorativo que traduzca asombro o curiosidad en el espectador, sino una búsqueda estética que persigue la fidelidad al mensaje profundo del autor.

A Calmet le agradezco las intensas horas de alegría creativa que pudimos compartir, las coincidencias y el buen humor con que juntos enfrentamos las dificultades y batallas que tuvimos.

Mi afecto lo acompaña para siempre.

ALEJANDRA BOERO

INTRODUCCIÓN

El mejor escenógrafo es el que evoluciona
paso a paso con el director, retrocediendo,
cambiando, afinando, mientras gradualmente
cobra forma la concepción de conjunto.

PETER BROOK,
El espacio vacío

Al leer una novela, al escuchar una sinfonía, todos somos creativos, pues imaginamos colores, luces, formas, personajes. El mismo estímulo nos permite concebir un mundo maravilloso, con miles de propuestas diferentes.

Tal vez la novela llevada al cine no nos haya gustado, porque, para nosotros, los personajes no son así, la luz no coincide con la idea que tenemos de ella, los ambientes no se parecen a los que habíamos imaginado... Las escenas del cine nada tienen que ver con nuestra propia película, la que habíamos construido mientras leíamos la novela. Y esas imágenes nos seguirán rondando hasta que tengamos la oportunidad de plasmarlas.

Así, cuando se nos presenta la ocasión de desarrollar y construir nuestras ideas y nuestras imágenes, nos enfrentamos con el hecho creativo. Los escenógrafos, los iluminadores, los vestuaristas, sabemos que no podremos trabajar en soledad, que para realizar nuestros proyectos necesitaremos formar un equipo con el director, los actores y los técnicos que intervienen cuando se monta una obra.

¿Por qué elegimos esta profesión? Y, tal vez porque somos... malos actores, no recordamos los textos..., nos gusta dibujar los ámbitos y sus personajes... Según nuestros familiares, nos gustaba dibujar desde siempre. Quizá nos interesa y atrae resolver los problemas del espacio dramático y soñamos con formas y maneras de manejarlo. Pensamos en cómo ayudar con nuestras ideas al mayor entendimiento del espectáculo. Además, somos de los pocos que, cuando

van al teatro, buscan primero en el programa el nombre del escenógrafo. Es posible que todas esas razones, acompañadas de otros impulsos plásticos, nos lleven a elegir la escenografía como profesión. Sí, seremos escenógrafos.

¿Cómo empezamos, de qué manera convertimos en realidad nuestras fantasías, cómo trasladamos esas imágenes al escenario y las desarrollamos? Así, pues, se nos plantea la gran pregunta: ¿qué es la escenografía? ¿Qué es ser escenógrafo?

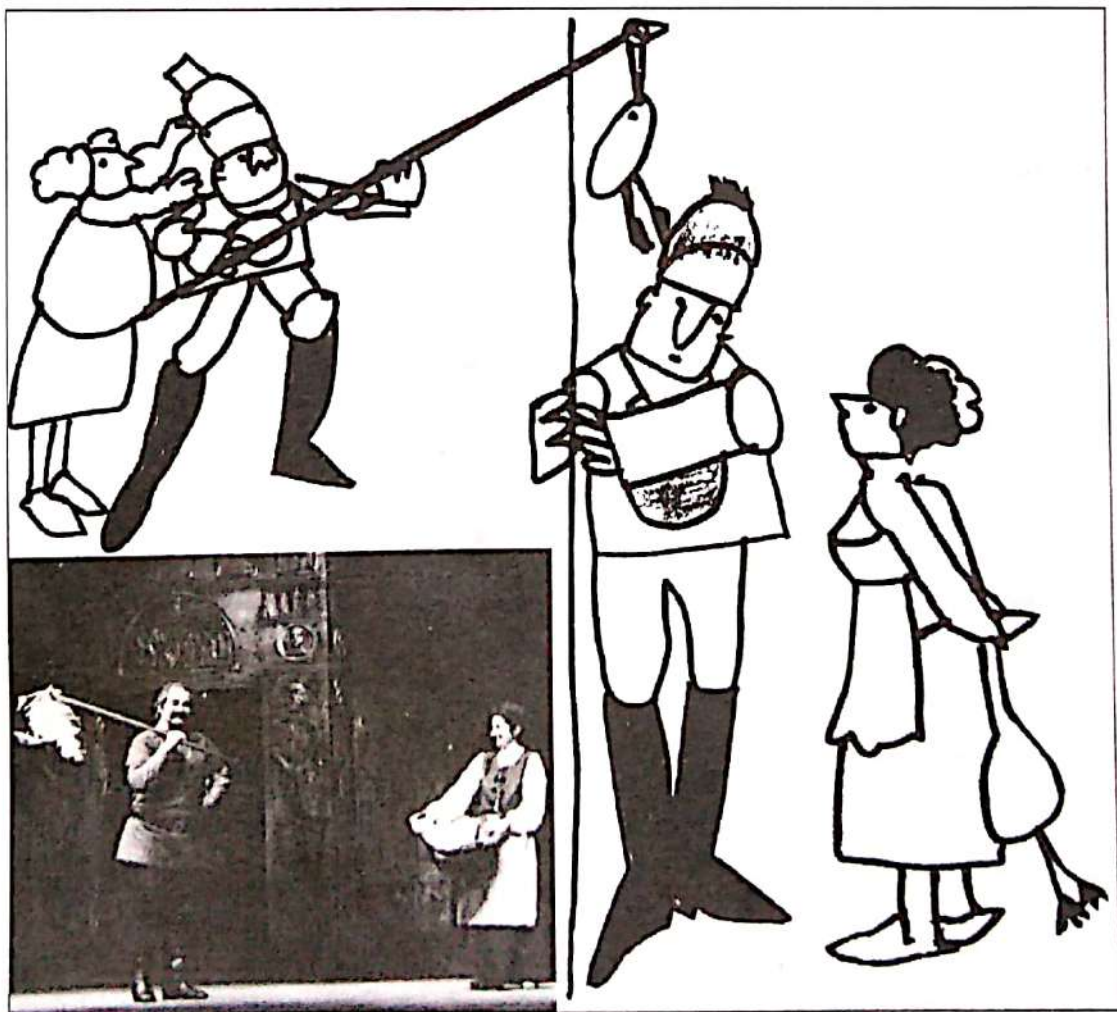
A lo largo de este libro, intento responder a algunas de esas incógnitas. En la Parte 1, tras un breve rodeo histórico, expongo aspectos metodológicos del oficio escenográfico. La Parte 2 reúne los relatos del proceso de creación de la escenografía de trece obras.

Mi método de trabajo es el compendio de treinta y cinco años de profesión, durante los cuales colaboré con más de cuarenta directores de escena de diferentes metodologías. En el trayecto, fui incorporando las técnicas de directores notables, a medida que los iba descubriendo, como Strehler, Chéreau, Svoboda, Brook, Peduzzi, Acquart, Kokkos, Frigerio, Lavelli (a quien tuve la oportunidad de asistir técnicamente en la puesta de *Kaso Makropulos*, en el Teatro Colón, 1986). Pero, sobre todo, debo mucho a las enseñanzas de Luis Diego Pedreira, mi maestro de escenografía entre 1962 y 1965, en ITUBA, el Instituto de Teatro de la Universidad de Buenos Aires. Con él aprendí los “palotes” de esta profesión, y quedo también en deuda con Oscar Fessler y Juan Carlos Gené, que fueron director y profesor, respectivamente, en ITUBA.

En aquel entonces, ITUBA era la única escuela de teatro que interrelacionaba todas las disciplinas del arte dramático: actuación, escenografía, vestuario, autoría y crítica teatral. Concurríamos a los ensayos, colaborábamos con los actores para solucionar las necesidades del espacio escénico, sugeríamos la utilería –a veces, hasta la realizábamos– y probábamos nuestras sugerencias con los profesores y los alumnos. También diseñábamos escenografías, utilerías y vestuarios para los espectáculos que se representaban a fin de año: entre otras, *El triste fin de Aman el Terrible*, de J. Sloves y *Yerma*, de Federico García Lorca. Estas experiencias nos permitieron tomar

contacto con el quehacer teatral, con los actores, con el escenario; nos enseñaron a manejar el telón (experiencia aconsejable, la de sentir de cerca cómo hay que cuidar el *tempo* de bajada o subida para no malograr un final) y nos pusieron en contacto con las necesidades de una planta. Aprendimos a desechar lo superfluo y apuntar a lo esencial, a lo funcional. Pero, sobre todo, nos formaron para ser escenógrafos, no decoradores. Pedreira firmaba por aquel entonces -años sesenta- *escenoarquitectura*, término que expresa a la perfección la tarea del escenógrafo, el cual crea a partir del espacio, por medio del volumen, y no a través de lo pictórico.

Esos años me marcaron el camino a seguir. Allí fue donde comencé a pensar para los actores. Juntos, bocetábamos en los ensayos. Mientras yo descubría y apreciaba el maravilloso trabajo del



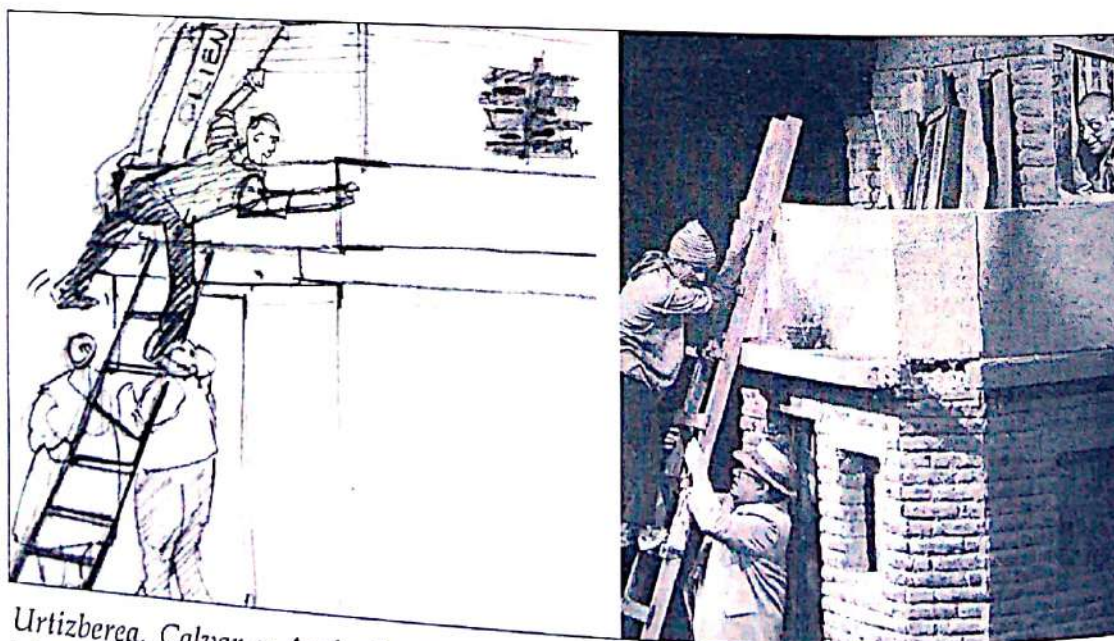
El juego de la Grushka y el soldado (Luis Politti y Norma Aleandro).

actor durante la búsqueda de sus personajes, ideaba espacios y elementos funcionales, al servicio de la puesta. Se trataba de no interrumpir una escena con elementos molestos y, al mismo tiempo, armonizar el espacio escénico y la actuación.

Debo confesar que realmente jugábamos a ser actores. En una fiesta de fin de año, al lado de María Julia Bertotto –reconocida escenógrafa y excelente amiga–, organizamos con los compañeros de actuación una parodia de sus propias actuaciones y de los personajes que habían estudiado en el transcurso del año. Una vez, Oscar Fessler, que ya me había visto hacer las payasadas de fin de año, le propuso a Luis Diego Pedreira que me diera el pase a actuación, y él, con su mordaz humor de siempre, le replicó: “¡Cuando mejore la dicción!”. Limitaciones aparte, así fue como aprendí a ver desde el otro lado del tablero el uso del espacio escénico.

Años más tarde, en 1972, pude emplear a fondo ese sistema de trabajo en *El círculo de tiza caucasiano*, de Bertolt Brecht (dirigida por Oscar Fessler en el Teatro San Martín): diseñé escenas proponiendo juegos dramáticos entre los actores.

Con los directores, pocas palabras nos bastan para entendernos. Trabajamos casi siempre a partir de nuestras intuiciones, imagi-



Urtizberea, Calvar y Andrada. Estudios para acciones dramáticas. (Club Atlético Maderas de Oriente, de Carlos Pais. Dirección: J. M. Paolantonio. Teatro del Pueblo, 1999.)

nando la solución de las escenas, observando el juego dramático que proponen los actores en los ensayos, *desarrollando el espacio escénico junto a ellos*. Trato de que esta forma de trabajo sea una constante en mis escenografías.

PARTE 1

TEORÍA Y TÉCNICA

① LA EVOLUCIÓN DEL CONCEPTO DE ESCENOGRAFÍA

Escenografía: Conjunto de elementos pictóricos, plásticos, técnicos y teóricos que permiten la creación de una imagen, de una construcción bi- o tridimensional, o la puesta en el espacio de una acción notablemente espectacular.

JACQUES POLIERI,
Scénographie

DECORADORES *VERSUS* ESCENÓGRAFOS

Para los griegos, la escenografía era el arte de adornar el teatro. Luego, en el Renacimiento, se convirtió en una técnica para dibujar y pintar un telón de fondo en perspectiva. Hoy, por el contrario, es la ciencia de la utilización del espacio teatral.

La escenoarquitectura, la escenografía y el espacio escénico son una escritura en el espacio tridimensional, y no ya el arte pictórico del telón de fondo, dice Parvis en su *Diccionario del teatro*.

El nombre de *decoradores* surge en el siglo XV, gracias al descubrimiento de la perspectiva en la pintura. Este hallazgo hace posible representar las tres dimensiones en una sola superficie, lo que crea el efecto de profundidad sobre una pared o telón de fondo. El término proviene del latín *per*, "a través", y *specere*, "mirar": la perspectiva permite ver las cosas como a través de un plano transparente. Los escenógrafos-pintores de entonces encontraron así una solución para lograr el efecto de lejanía, pero, además, utilizaron este medio para representar sus "cuadritos" en escena.

Vitruvio, el arquitecto romano que en el siglo I a. C. sentó las bases de la arquitectura clásica, dio un doble sentido a la palabra "escenografía": "arte de pintar los decorados en perspectiva" y "término usado por la arquitectura en oposición a iconografía (dibujo plano)".

"La escenografía nos hace ver no solamente los frentes y costados de una volumetría sino también sus relieves": esta definición será retomada prácticamente en todos los tratados sobre perspectiva.

Cada género tenía su propia escenografía: las tragedias, por ejemplo, se representaban en casas de grandes personajes. Las farsas se situaban en plazas, calles y otros sitios públicos. Las sátiras o pastorales requerían árboles, rocas y escenas naturales.

EL TEATRO A LA ITALIANA

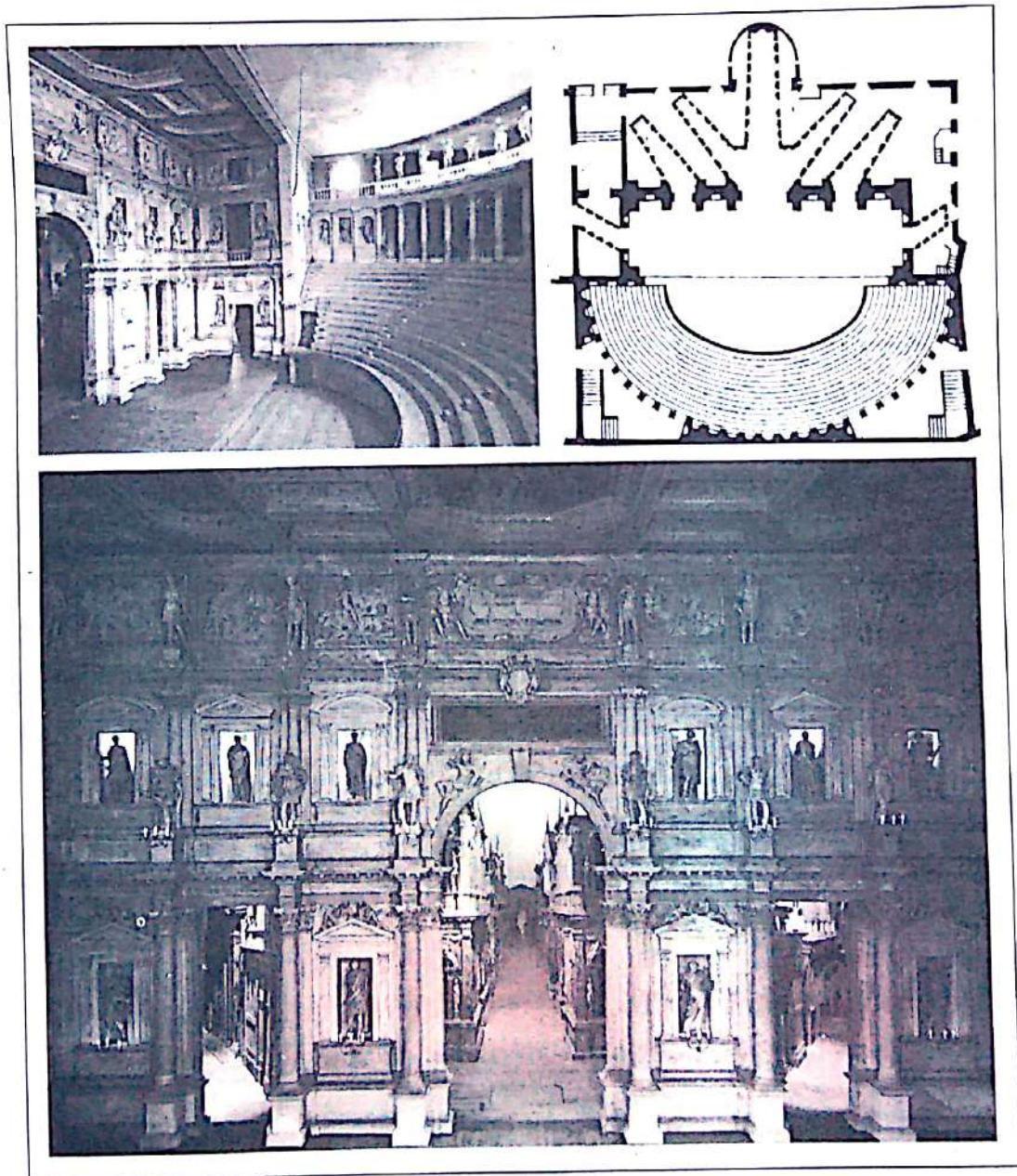
En el Renacimiento, el edificio teatral estaba diseñado para realzar los decorados, y se buscaba marcar y profundizar las diferencias con el teatro medieval, en el que las escenas simultáneas se confundían con los espacios del espectador. Por consiguiente, apareció el distanciamiento con respecto al público, para que los asistentes pudieran apreciar y admirar mejor el "cuadrito".

Así nació lo que se conoce hoy como **teatro a la italiana**. El espacio del edificio donde se llevaba a cabo la representación se componía de dos partes, bien diferenciadas, que separarían, para siempre, la escena y el espectador. Delante del escenario se situaba el prosenio, poco profundo y largo, destinado al juego de los actores; en el plano posterior, es decir, en el escenario propiamente dicho se ubicaban los decorados, lugar que, en esa época, no se podía transponer para no destruir la ilusión. Dentro de este marco el escenógrafo desarrollaba su labor.

Una muestra cabal de un teatro a la italiana es el Teatro Olímpico de Vicenza, Italia (1584-85), diseñado por el arquitecto Palladio y construido por el arquitecto Scamozzi. Fue concebido para la representación de *Edipo Rey*, de Sófocles, y también como fondo único para cualquier tragedia. La planta nos recuerda a la de los teatros clásicos, con sus arcos y avenidas, una central y cuatro diagonales. (Esta escenografía se usó como decorado en algunas escenas de la película de la ópera *Don Giovanni*, de Mozart, dirigida por Joseph Losey, en 1979.)

A estas construcciones se les fueron sumando diferentes técnicas de *trompe-l'œil* y se les incorporó la maquinaria escénica, que inventaba nuevos efectos y servía a la perfección al concepto de espectacularidad y complacencia –es decir, el deseo de deleitar al espectador–, y se dejaba de lado el arte dramático.

A lo largo de varios siglos, los escenógrafos-pintores se apropiaron del escenario. Lo utilizaron para representar grandes temas pictóricos, sin llegar nunca a la esencia de la obra. Eran profesiona-



El espacio teatral (Teatro Olímpico de Vicenza, Italia).

les que tomaban los trabajos por encargo y que se guiaban únicamente por el tema general, para el cual desarrollaban grandes telones pintados con técnicas magistrales, que, sin embargo, ponían al actor delante de espacios intransitables.

Los escenógrafos eran requeridos para ilustrar la obra según las exigencias del divo de turno, a quien debían servir. Poco les importaba lo que el autor quería decir y no pretendían integrarse en el hecho teatral.

HACIA EL TEATRO NATURALISTA

A fines del siglo XIX se comenzó a cuestionar las ornamentaciones ostentosas, los brillos, los dorados, los oropeles. Cambiaron las exigencias de los autores; mejor dicho: por primera vez, los autores comenzaron a expresar en voz alta sus exigencias. Entre ellos: Gogol, Ibsen, Chejov, Zola, Gorki.

Fundado en 1831, el teatro de Meiningen fue una sala de ópera y ballet. Bajo la dirección artística del duque Jorge II, secundado por Ellen Franz -luego su esposa- y Ludwig Chroneck, se asentaron las bases para la creación de un nuevo estilo de hacer teatro. Surgió el director como el responsable del espectáculo, cualidad y rol hasta entonces desconocidos.

La disciplina y la labor de conjunto caracterizaron al teatro de Meiningen. Surgía un nuevo criterio para encarar la puesta del espectáculo: se daban indicaciones puntuales sobre el clima de cada escena, sobre la iluminación de los elementos. Antes de ese cambio crucial, se desperdiciaban horas y energía en direcciones vagas para los actores sobre movimientos en escena, entradas, salidas, lugares donde pararse, sin precisión ni sentido dramático. Muchas de las ideas revolucionarias introducidas en Meiningen causarían inquietud incluso en la actualidad. Veamos los ejemplos más ilustrativos:

-Evitar la colocación paralela de un actor con respecto a otro, y el movimiento paralelo en relación con las luces del proscenio.

-Ubicarse en el escenario formando ángulos (la línea recta nunca es el mejor camino) y no componer "frisos egipcios". El escenógrafo tendrá que crear una planta escénica funcional, diagonalizando el espacio escénico y creando, dentro de lo posible, varios desniveles.

-Darle al decorado un uso expresivo.

-Relatar por medio de la imagen: interpretar y transmitir el texto y el subtexto.

Estas propuestas iniciaron un nuevo camino, el de la intuición y el sentimiento. Los artistas debían aprender a pensar y a sentir por sí mismos para descubrir formas y expresiones. La obra era encarada desde el conocimiento y la interpretación de lo que el autor había querido decir, y esta percepción era compartida por todos los responsables del espectáculo. El subtexto adquiría relevancia y el trabajo apuntaba a lograr una atmósfera total, en la que la escenografía, la luz y el sonido se sumaban al juego de los actores.

De este paso revolucionario nació el naturalismo y, con él, la necesidad de un director, es decir, un intérprete de las obras, capaz de unificar criterios y dirigir actores. El director, en estrecha colaboración con los escenógrafos profesionales, empezó a elaborar con ellos otras propuestas, mientras hacía críticas a la "ilusión del telón pintado" e investigaba el impacto que producía la tridimensionalidad del actor en las dos dimensiones representadas por la pintura.

LA RENOVACIÓN DEL ESPACIO ESCÉNICO

Se había comenzado a replantear el escenario clásico, pero todavía se trabajaba en teatros concebidos para representaciones de ópera o textos clásicos, en los que el público seguía distante del hecho teatral. Las nuevas ideas debían romper con el escenario a la italiana, era necesario transformarlo para lograr la vinculación del público

con la sala y el espectáculo. Ya se imponía un nuevo ámbito escénico: había que dejar el teatro contemplativo y crear el teatro participativo. Autores, directores, teóricos comienzan a investigar sobre esto: Wagner, Copeau, Reinhard, Meyerhold y, especialmente, Craig y Appia.

Las investigaciones de Adolph Appia (suizo, 1862-1928) y Gordon Edgard Craig (inglés, 1872-1966) fueron el verdadero punto de partida para la renovación e innovación del espacio escénico, y acabaron con la tradición del telón pintado.

Gordon Craig convirtió al escenario en un laboratorio de experiencias. No se limitó a lo ya probado, sino que trabajó y buscó nuevas propuestas y soluciones. Hizo renacer la noción de estilo, reencontró una armonía funcional y devolvió a la línea y el color, por medio del movimiento, todo su valor dramático. En 1912, para la puesta de *Hamlet* en el Teatro de Arte de Moscú, bajo la dirección de Konstantin Stanislavsky, sus teorías y diseños innovadores apuntaron a lo poético y sugerente: "El público no tenía un escenario, las pantallas eran la continuación del espacio escénico hacia la platea".

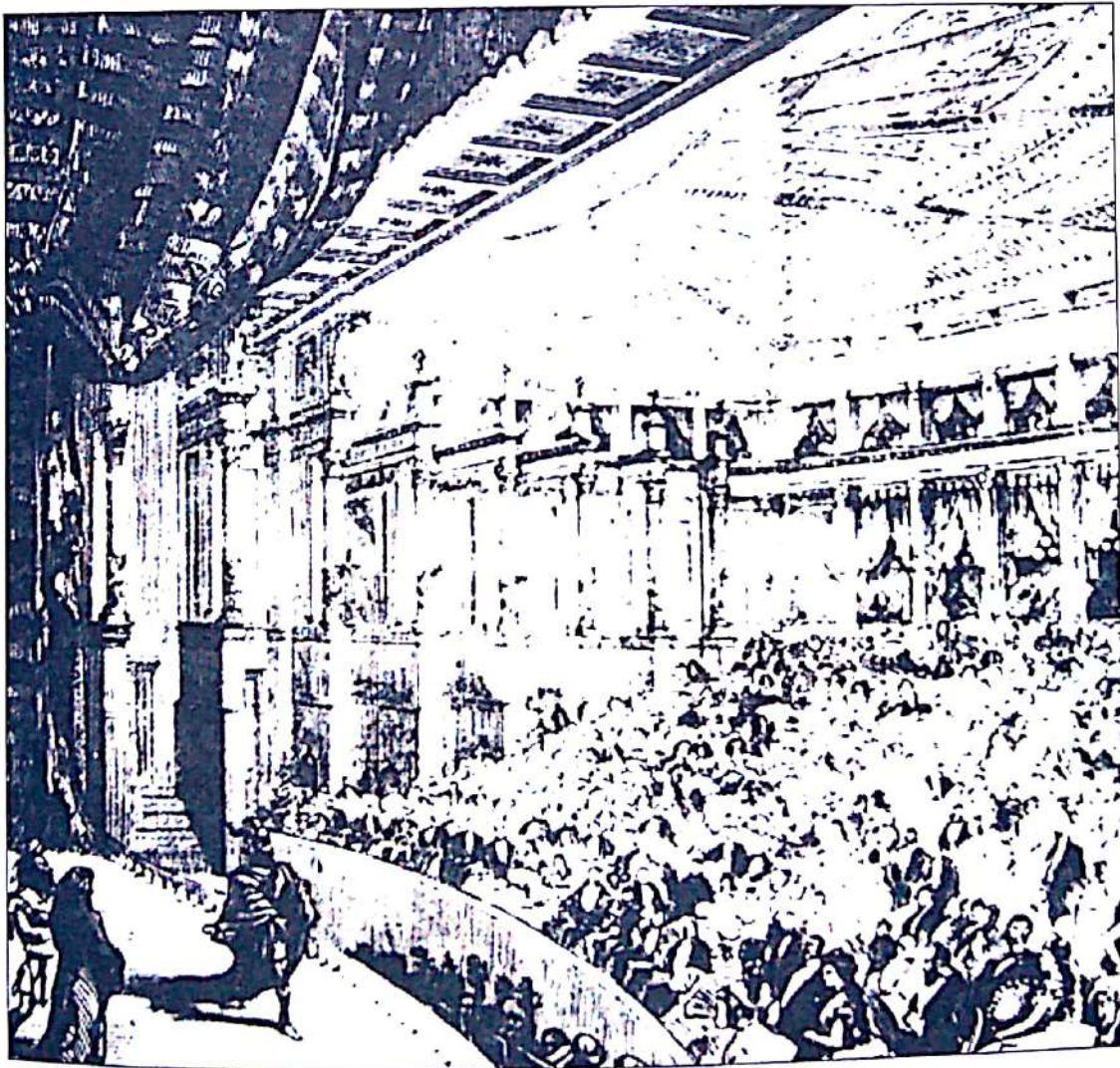
A partir de 1888, Adolph Appia formuló con rigor la mayor parte de las grandes reformas del teatro contemporáneo. Gracias a sus estudios, maquetas, proyectos de iluminación, fue posible la renovación del espacio escénico.

Con Appia y Craig como los indicadores de cambios, acompañados y convocados por los grandes directores necesitados de nuevas búsquedas para encontrar un camino en común, se comenzó a configurar un proceso diferente y creador, en nombre de la magia del espacio y de la luz. La aparición de la electricidad permitiría concentrar la atención en la escena y, por ende, en los actores.

"Siempre nos vemos sentados ante este espacio limitado por un marco lleno de pinturas recortadas, en medio de las cuales se pasean los actores, separados de nosotros por una línea demarcatoria, la embocadura del telón", decía Appia. Él quería terminar con la división sala-escenario y acercar y "democratizar" al público: que desde todas las ubicaciones se tuviera una buena visión del escenario y

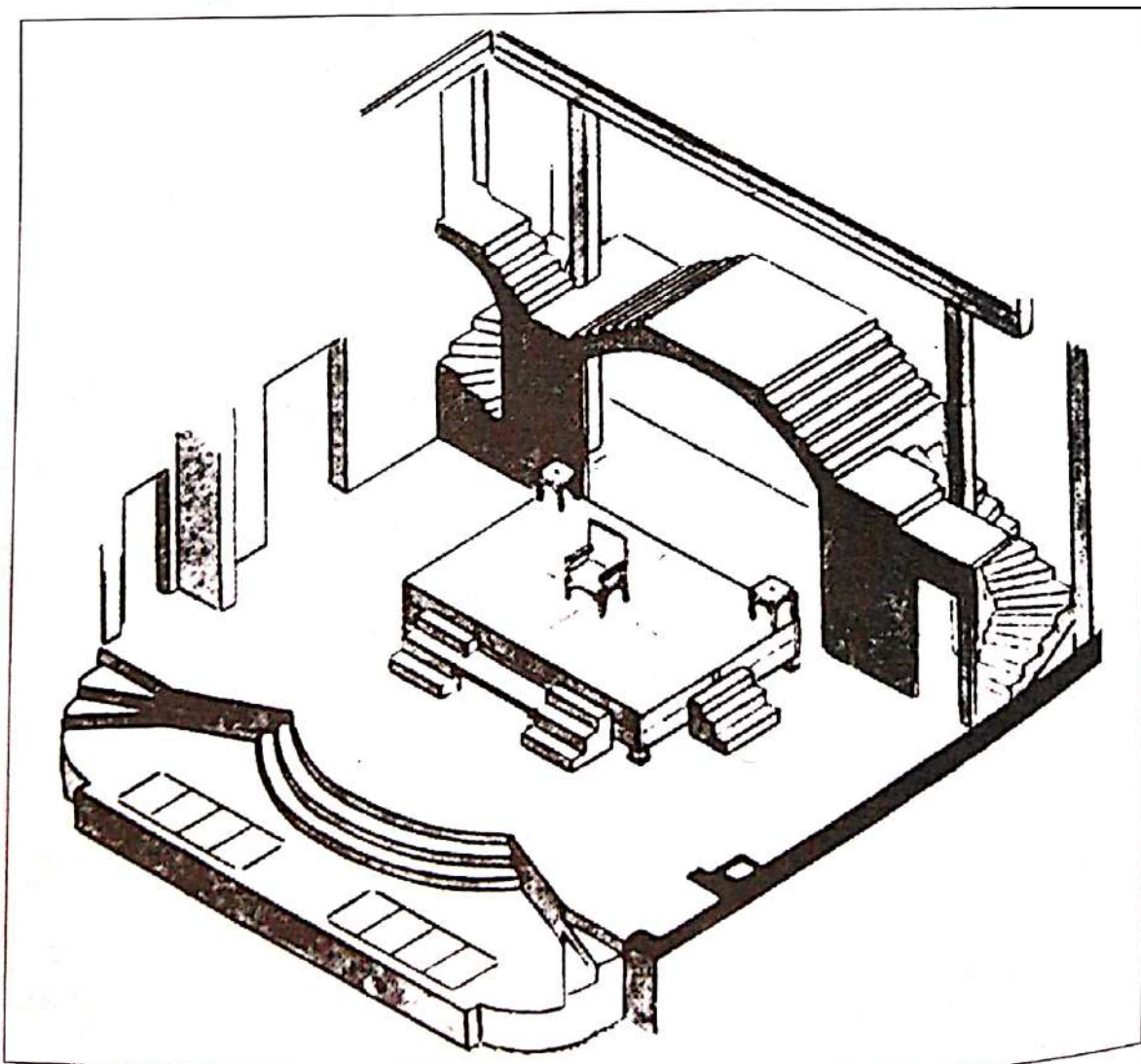
de lo que sucedía en él. Era imperioso crear nuevas formas de arquitectura que comprendieran y contuvieran estas ideas, instalar una relación directa entre el espectador y el escenario. Una de las mejores concreciones de esta renovación conceptual es el Festspielhaus de Bayreuth (1876), proyectado por el arquitecto Brückwald según las ideas de Richard Wagner. Se suprimieron los palcos laterales, lo que permitía que se viera bien desde cualquier punto de la sala, como en un anfiteatro.

A su vez, para "romper" con el diseño preestablecido, salir de la "caja" escénica, se idearon escenarios con rampas comunicantes con la platea, amplios frentes, grandes proscenios, plateas semicirculares, circos adaptados a representaciones teatrales, etc.



Teatro Bayreuth.

También se recuperaron y adaptaron concepciones del espacio teatral ya existentes. En 1913, Jacques Copeau fundó, junto a Louis Jouvet, el teatro de estilo isabelino Vieux Colombier (que actualmente pertenece a La Comédie Française). El teatro fue cerrado en 1915, y sería reabierto entre 1917 y 1924. Copeau proponía el retorno a la simplicidad, repudiando los métodos decorativos y oponiéndose a la injerencia de toda maquinaria en un escenario. Definía la puesta en escena como el diseño de una acción dramática y le interesaba apuntar exclusivamente a la actuación, dejando de lado todo lo superfluo, lo accesorio. El Vieux Colombier era un espacio de inspiración isabelina: la escena era una estructura fija, preestablecida, un conjunto de volúmenes sobreelevados que favorecían el juego de actuación y se comunicaban entre sí por me-



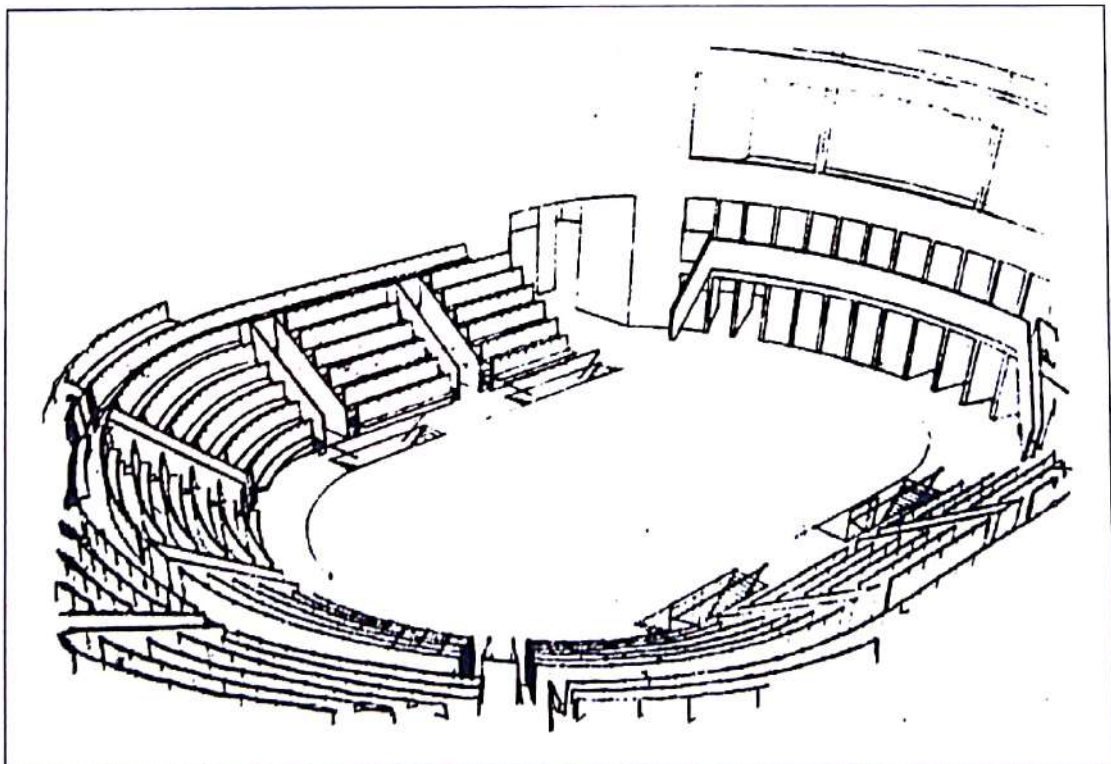
Teatro Vieux Colombier.

dio de escaleras y planos. Se representaron más de cuarenta obras con esta estructura, agregando en cada una mínimos elementos indispensables.

En 1896, Karl Lautenschläger desarrolló en Munich un viejo sueño teatral: el **escenario giratorio**. Leonardo Da Vinci -cuándo no- ya había estudiado una escenografía giratoria, pero fue el escenario giratorio de Lautenschläger, accionado por electricidad, el que se generalizó en los teatros, que lo incorporaron en casi todas las escenografías de la época.

Lautenschläger se oponía a la maquinaria escénica, telones, bambalinas, etc. "Lo que viene de allá arriba es casi siempre malo", decía.

Max Reinhardt, director y actor austríaco, fue su mayor "promotor". Apostó a un teatro polivalente, un teatro transformable en cada espectáculo. Fue uno de los más notables investigadores del espacio escénico. Guiado por la idea de relacionar el hecho teatral con la gente, concibió desde espacios multitudinarios hasta ámbitos para cien o doscientos espectadores, desde circos hasta teatros ambulantes, desde estadios hasta teatros circulares.



Teatro de Meyerhold.

En la búsqueda de nuevos espacios, se realizaban espectáculos en grandes circos, se construían teatros del tamaño de una catedral. Nació el espectáculo total, todo el edificio teatral integrado a las representaciones. En resumen, las nuevas ideas -que sin embargo no fueron acompañadas por muchos autores, porque la mayoría seguía prefiriendo ver sus obras representadas en un teatro convencional- proponían:

- La ruptura de la perspectiva en el teatro a la italiana.
- Escenas múltiples-simultáneas.
- Teatro circular.
- Teatro móvil (escenario y/o platea).
- Teatro transformable.

Sin duda, la fundación, en 1897, del Teatro de Arte de Moscú, por Konstantin Stanislavsky y Vladimir Nemirovich-Danchenko, había marcado el comienzo del teatro moderno. Como director, Stanislavsky hizo hincapié en crear una ilusión de realidad en todos los aspectos de la producción y preparó a sus actores con métodos que tenían como objetivo desterrar para siempre la leyenda de los divos y actores por gracia divina. "Puede construirse un espléndido edificio teatral con escenario notable, magníficas escenografías y una iluminación perfecta. Sin embargo, eso no será todavía teatro. Pero, cuando en el medio de una plaza, sin decorados, un actor rodeado de espectadores brinda un espectáculo, estamos en presencia del verdadero teatro, porque lo imprescindible, en teatro, es el actor. El teatro comienza cuando un actor entra en contacto con el espectador", decía Nemirovich-Danchenko.

② EL EDIFICIO TEATRAL

Lo primero que me preocupa es la relación que esa obra va a tener con un lugar determinado, con una arquitectura. Dicho de otra manera: no hay puesta en escena en el absoluto.

JORGE LAVELLI

Trataremos ahora de ordenar la nomenclatura del oficio escenográfico. Es imprescindible tener un código en común: llamar a las cosas por su nombre nos permitirá ser respetados por los técnicos -ya sean de maquinaria, luminotecnia o utilería- y, sobre todo, entendernos con ellos.

EL ESCENARIO A LA ITALIANA

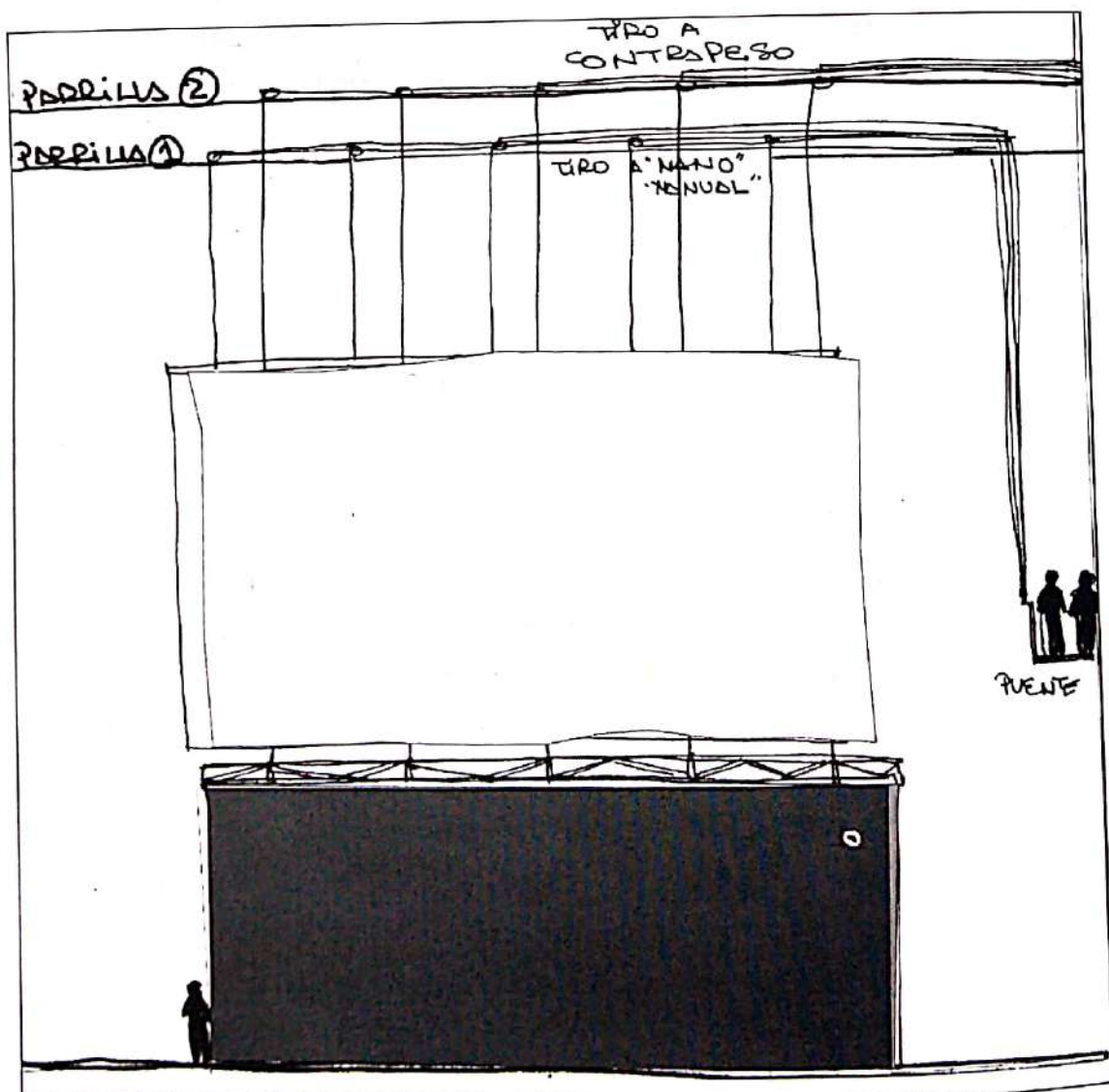
Se compone de un gran rectángulo dividido en dos partes: sala y escenario. Esta división está determinada por una pared vertical y un hueco en su base: la **boca de escena**. Tapando ese hueco, se encuentra el **telón de embocadura** o **telón de boca**. Entre éste y la platea se ubica el **proscenio** y, en algunos teatros, también el **foso de orquesta**, que cuando es mecánico -o sea, levadizo- se denomina "pistón". En Buenos Aires, los teatros Cervantes, San Martín, Alvear y Colón tienen pistones.

Los espacios que están a cada lado del escenario se denominan **hombros**; se los utiliza para el "desembarco" de carros, escenografías, etc. Mientras más espaciosos y libres estén, mejor y más rápida será la maniobrabilidad en los cambios escenográficos.

Detrás del escenario y al mismo nivel del piso -no todos los teatros la poseen- está la **capilla**, lugar donde antiguamente se construían las escenografías, mejor dicho, los decorados, generalmente

llamados **trastos** -bastidores-, forrados en tela. Hoy día se utiliza como espacio para guardar escenografías, carros, elementos de utilería, iluminación, etc. El San Martín y el Colón cuentan con este funcional espacio.

Se trata de un escenario supeditado a la complejidad de la **tramoya escénica**, con toda la maquinaria lista para esconder y mostrar, por ejemplo, dioses, ángeles que vuelan o surgen de las nubes, diablos que salen de las entrañas de la tierra (el escenario), nubes, truenos, tormentas. Esta tramoya, con sus sogas, nudos, poleas, ruedas y contrapesos, la hemos heredado de la maquinaria de los barcos a vela del siglo XVI.



Vista frontal de tramoya.

LA SALA

A partir del siglo XVII, la sala es un salón de fiestas. Se va dejando de lado la gradería popular, y el piso y el proscenio son ocupados por la nobleza.

Periféricamente, en forma de U, se instalan los palcos, tertulias y paraísos. Luego el rey se muda al palco central: la corte lo acompaña en los palcos laterales y la platea queda para la burguesía. El **teatro a la italiana** ha sido inventado: una escena para admirar, una sala para ser admirado.

A fines del siglo XVIII, en el tratado de matemáticas de Benito Bail (1796) se definen las proporciones para la sala y el escenario. A éste se lo dota de una maquinaria compleja y de un gran proscenio, que aleja aun más al espectador para que pueda, así, admirar y sorprenderse del artificio del *trompe-l'œil*.

En este teatro quedan bien delimitadas las diferencias sociales: desde los **palcos presidenciales**, antiguamente en *avant-scène*, como en el Teatro Colón (que actualmente se utilizan para recepciones oficiales), o ubicados en medio de la sala, primer piso (otrota la ubicación de los reyes -Teatro Colón y Cervantes-), hasta el **paraíso**, lugar de hermoso nombre, pero no de hermosa visión. En el Colón existe el mito de que desde allí se oye muy bien, por lo cual lo prefieren los melómanos eruditos, que acostumbran reprobar ruidosamente las fallas corales y musicales. Pero desde el paraíso sólo se ve una cuarta parte del escenario, y ni hablar del espectador que está próximo al escenario... Curiosamente, también hay **palcos para viudas**, ubicados en la platea, a nivel del piso, y cerrados con un entramado que no deja ver a sus ocupantes.

En las décadas de 1920 y 1930 se nivelaba el piso de la platea en ocasión de los famosos bailes de Carnaval (todavía hay posibilidades de hacerlo en los teatros Colón y Cervantes).

Para facilitar la visión de los espectadores, la platea está en pendiente, sube un 40 por ciento, aproximadamente, en los pasillos de circulación; y dos escalones (20 + 20 centímetros) hacen la pendiente.

te más accesible. En los teatros semicirculares, en los circulares, o en los que se llaman auditorios, la platea sube 50 centímetros por fila, lo que facilita la visión.

EL ESCENARIO

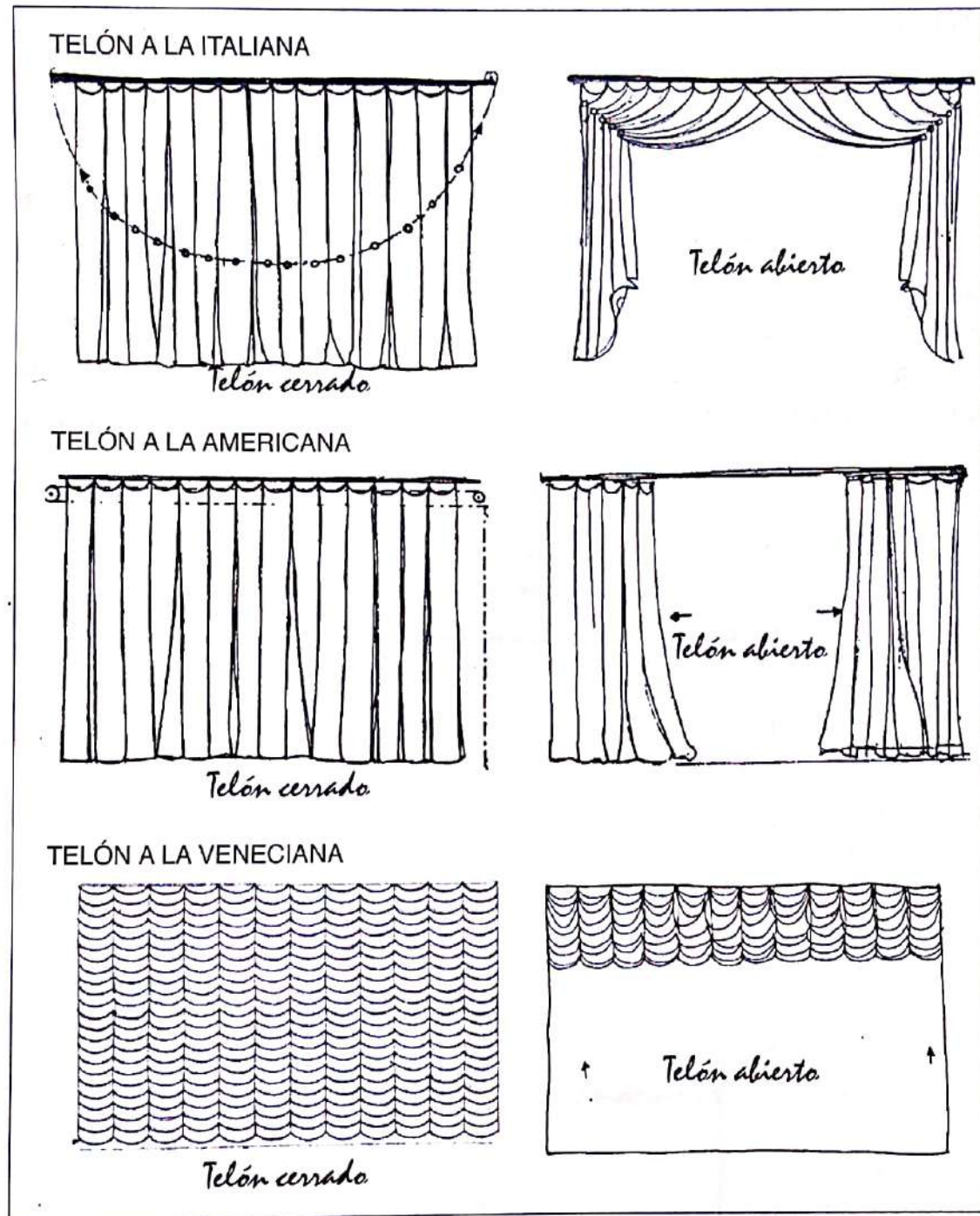
Desde la platea vemos un hueco que comunica con la sala: la **boca de escena**, que incluye el **telón de embocadura**. Generalmente, contamos con dos embocaduras: la primera es la de mampostería del teatro, acorde con la decoración de la sala; la segunda es ya la perteneciente al escenario. Esta última está compuesta de dos planos verticales, uno de cada lado, denominados **arlequines** (este nombre se debe a que por esos trastos hacía sus apariciones Arlequín), y un plano horizontal elevado, llamado **bambalinón de boca**. Esta segunda embocadura es telescópica en la mayoría de los casos y se puede regular a requerimiento del escenógrafo o del director. En algunos teatros, el bambalinón de boca contiene el primer **punto de luces**. Delante de la segunda embocadura, corre el telón de boca, que abre y cierra el escenario a la vista del público. Hay por lo menos cuatro sistemas de apertura, y sus nominaciones varían según las salas, usos y costumbres.

EL TELÓN

Todos los telones tienen que ser accionados a mano por un experimentado **telonero**: de otro modo, se puede llegar a malograr el espectáculo y el aplauso final. Aquí el telón pasa a ser un actor más, accionado perfectamente por un maquinista (sección a cargo) que trabaja en equipo con el asistente-traspunte (*stage manager*), que da la orden en el momento exacto para bajarlo y subirlo todas las veces que sea necesario.

Telón a la italiana

Abre en forma de dos P invertidas. Cuando se acciona, por medio de argollas y unos "tiros" cosidos en la parte posterior, "dibu-



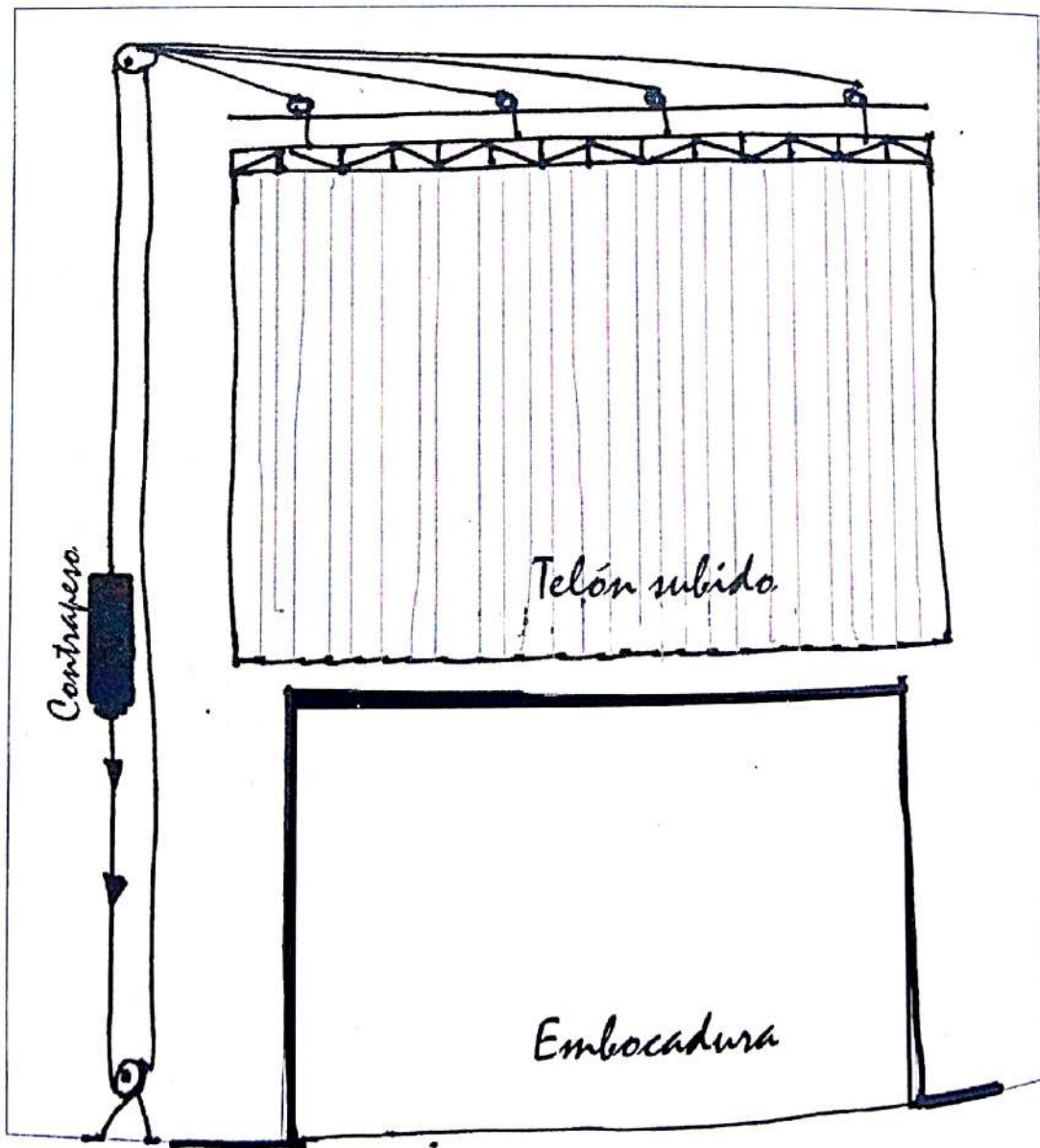
Telones.

ja" esa forma tan especial. Para este telón se necesita una embocadura muy grande, como la que tiene el Colón; de otro modo, le quitaría mucha visibilidad al escenario.

Telón guillotina

Entre nosotros se lo llama, también, "telón a la francesa", pero los franceses lo llaman "telón a la alemana". Es un telón que cae desde la **parrilla**, donde está colgado, y se lo maniobra desde el piso por medio de una soga sinfín, ayudada por contrapesos que facilitan su movimiento. Requiere una parrilla bien alta donde poder esconderlo cuando no se usa. A veces se utiliza como bambalín de boca (teatros San Martín -sala Martín Coronado-, Ateneo).

En el primer espectáculo en el que me tocó participar siendo alumno del ITUBA (*El triste fin de Aman el Terrible*, 1962), su direc-



Telón guillotina.

tor, Oscar Fessler, nos puso a mí y a otros compañeros a manejar el telón de boca, precisamente para que nos acostumbráramos y sintiéramos el ritmo preciso.

El telón guillotina de la sala Martín Coronado se eleva y desciende sostenido por una vara de acero o hierro, y maniobrado con sogas ensambladas a un aparejo de poleas instalado en la parrilla. Los **contrapesos** que "corren" por la pared lateral del escenario facilitan los movimientos.

El telón guillotina es uno de los mejores y más funcionales telones de embocadura, porque se puede determinar la velocidad en que baja o sube, según lo requiera el director de escena. Generalmente lo maniobran a mano dos teloneros.

Telón a la americana

Está dividido en dos mitades que corren hacia los hombros del escenario por detrás de la embocadura de mampostería, ayudado en la parte superior por rueditas y carritos enganchados a un riel (lo más similar a las cortinas de una casa). Hay que tener en cuenta que los carritos y rueditas, al deslizarse, van ocupando un espacio y frenando el deslizamiento final, así que es necesario calcular el lugar que ocuparán las dos mitades al final de la carrera. Todo esto está sostenido por una armilla de 60 centímetros de alto denominada **americana**. Estos telones son utilizados en teatros que no tienen una gran parrilla -entonces no pueden esconder el telón- ni sistemas de contrapesos. Quedan recogidos entre la primera y segunda embocadura (teatros Regina, Tabarís y San Martín -sala Casacuberta-). En algunas salas, sobre todo de cine, son accionados por medio de un motor, sistema que, por ser muy lento, no nos ayuda mucho en teatro.

Cuando hice en el Regina un espectáculo con Ángel Pericet, en 1968, este artista pidió especialmente el telón para el saludo final. ¿Por qué? En primer lugar, porque se puede manejar mejor el aplauso del público con este sistema que con el de apagar y encender las luces. (El actor Luis Brandoni opina lo mismo.) Y en segundo lugar, porque Pericet tenía un truco genial: cuando calculaba que el telón se estaba cerrando y pasando exactamente por detrás de él, al in-

clinarse en el saludo, le daba un "toque mágico" con sus brazos y el telón "estallaba", alquimia que se lograba con las luces y el terciopelo rojo del telón.

Telón a la veneciana

Son aptos para teatros muy bajos, que no tienen parrilla: un sistema especial les permite recogerse en sí mismos. Se los utilizaba generalmente en los teatros de revistas.

Telón Polichinela

Telón montado con una vara y un aparejo que ayuda a que se enrolle en sí mismo. También se lo usa como **telón corto**. Las pantallas de proyección suelen ser accionadas por este sistema.

Telón brechtiano

Corre sostenido por un cable de acero de hombro a hombro y divide el escenario en dos. Es muy parecido a lo que llamamos **telón corto**; no excede los 2,5 metros de altura.

Telón de seguridad

Construido en hierro, corre por delante del telón de boca. Cuando terminan las funciones, es obligatorio dejarlo bajo, para evitar que en caso de incendio el fuego se propague por todo el edificio. Se acciona mecánicamente y está previsto que en caso de emergencia se corte la soga que también lo sostiene para hacerlo bajar abruptamente. Así fue accionado en el Teatro Cervantes, durante un incendio en 1961, y el fuego no dañó la sala. Desgraciadamente, sólo los teatros oficiales cumplen con esta medida de prevención. La mayoría de los teatros comerciales lo tienen arrumbado y no le prestan ningún servicio de mantenimiento.

"DERECHA" E "IZQUIERDA" EN EL ESCENARIO

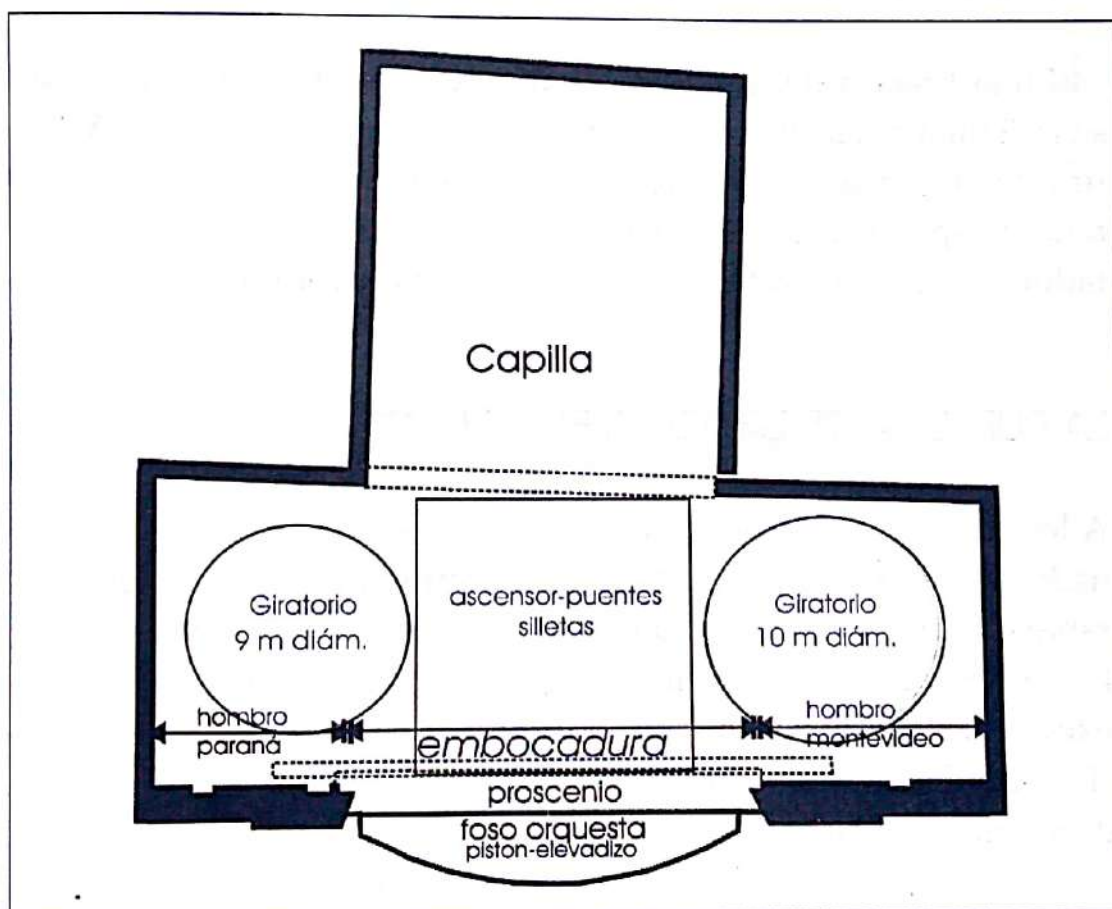
Se usa como norma la derecha o izquierda del espectador, o las del director porque dirige y trabaja desde la platea. Pero el actor que

mira a la platea tiene *otras* derecha e izquierda. Para no confundir a los actores, asistentes, técnicos, etc., se nombran por las calles que corresponden a los lados del teatro. Veamos algunos ejemplos:

Sala Martín Coronado:

lado izq. espectador = calle Paraná

lado der. espectador = calle Montevideo



Planta de la sala Martín Coronado, Teatro General San Martín.

La sala Martín Coronado fue diseñada por el arquitecto Mario Roberto Álvarez a comienzos de la década de 1950. Todos sus espacios están hermanados funcionalmente: sala, embocadura, escenario, fondo de escena, hombros, parrilla, capilla, luces, consolas, efectos, etc. Cuenta con mecanismos avanzados aun para esta época (dos discos, uno de 9 y otro de 10 metros de diámetro, a la vez deslizables –se trasladan–, uno para cada lado –hombros–, que rodean un hueco central de 11 x 11 metros, y 8 metros de profundidad, por donde sube un ascensor de las mismas dimensiones dividido en 9 puentes y subdividido en 288 silleas regulables en altura), y con el personal técnico adecuado. Eso sí, hay que saber cómo utilizar estos mecanismos, principalmente para que estén al servicio de la puesta. Si no, todo el majestuoso escenario se nos vendrá encima, dejándonos sin pretextos.

Sala Teatro Nacional Cervantes:

lado izq. espectador = calle Paraguay

lado der. espectador = avenida Córdoba

En el Teatro Colón se usa la nominación de la Scala de Milán:

lado izq. espectador = Strada (equivale a Tucumán)

lado der. espectador = Corte (equivale a Viamonte o Toscanini)

En la Francia del siglo XVIII, al lado izquierdo del espectador se lo llamaba *côté du Roi*; y al lado derecho, *côté de la Reine*. A partir de la Revolución, el lado izquierdo del espectador se llamó *côté jardin* -por el jardín de las Tullerías- y el lado derecho del espectador, *côté cour*, en referencia a la corte de Carrousel.

LA RUPTURA DE LA "CAJA ESCÉNICA"

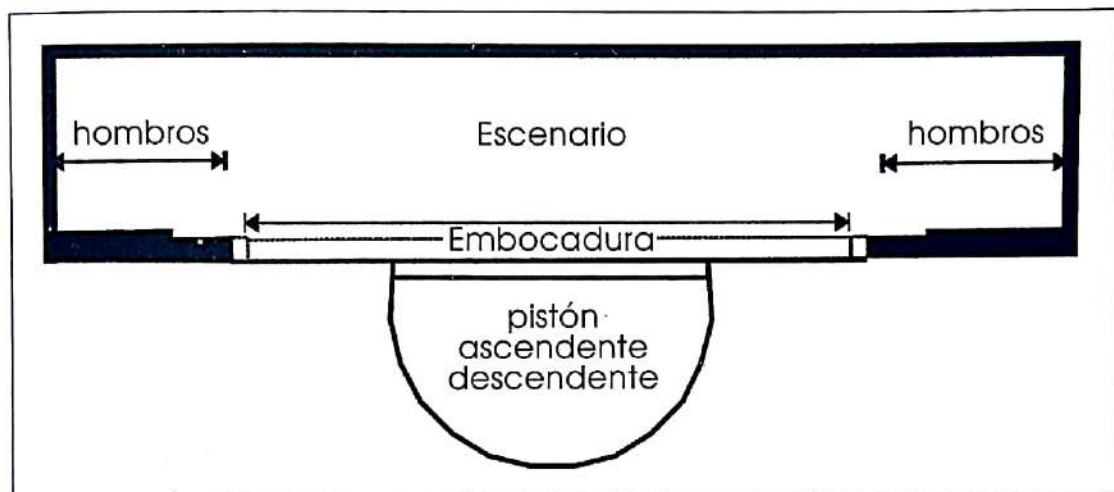
A lo largo de los siglos se han creado, investigado, probado, diseñado, abandonado, muchos espacios teatrales de distinto tipo. Durante el siglo XX, muchos de esos espacios intentaron romper con la tradición del teatro a la italiana y su perspectiva clásica. De estas experiencias y búsquedas surgieron el teatro circular, el teatro semi-circular, el teatro polivalente, el teatro al aire libre, el teatro en estadios y muchos otros.

TEATRO CIRCULAR

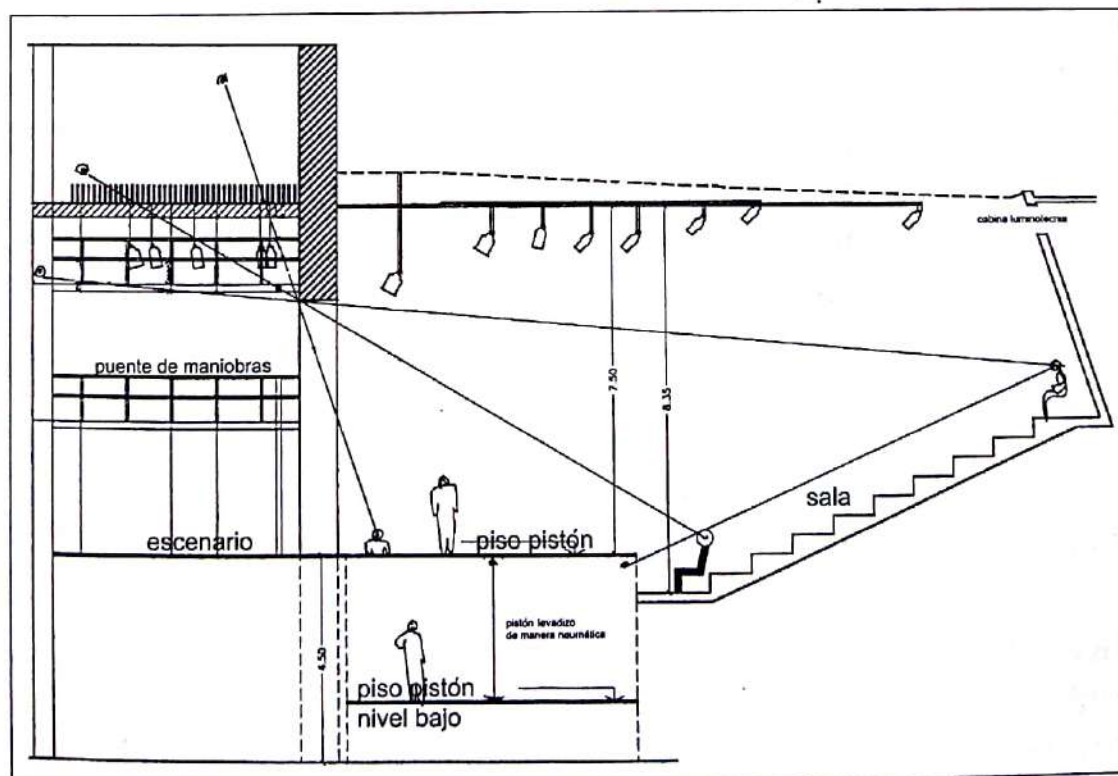
En Buenos Aires no se han empleado con mucha frecuencia los teatros circulares; en cambio en los Estados Unidos, en Francia, en Inglaterra y -más cerca de nosotros- en Montevideo, Uruguay, los directores están habituados a dirigir en este espacio, que desde ya requiere para la puesta una técnica diferente.

TEATRO SEMICIRCULAR

La sala Casacuberta, en el San Martín; la Pablo Picasso, en el complejo La Plaza, son semicirculares. He trabajado en ambas, si bien tengo más experiencia en la Casacuberta, donde estrené once espectáculos. Con Alejandra Boero fuimos -creo- los primeros en ba-



Planta de la sala Aurelio Casacuberta, Teatro General San Martín.



Corte longitudinal de la sala Casacuberta.

jar el proscenio-pistón al nivel de platea: fue en ocasión del estreno de *El alquimista* (1981), de Ben Jonson. La idea le dio a la sala más intimidad, y el público no se sentía "parapetado" detrás del pistón, que, ubicado al nivel del escenario, está a más de 80 centímetros por encima del nivel del piso-platea.

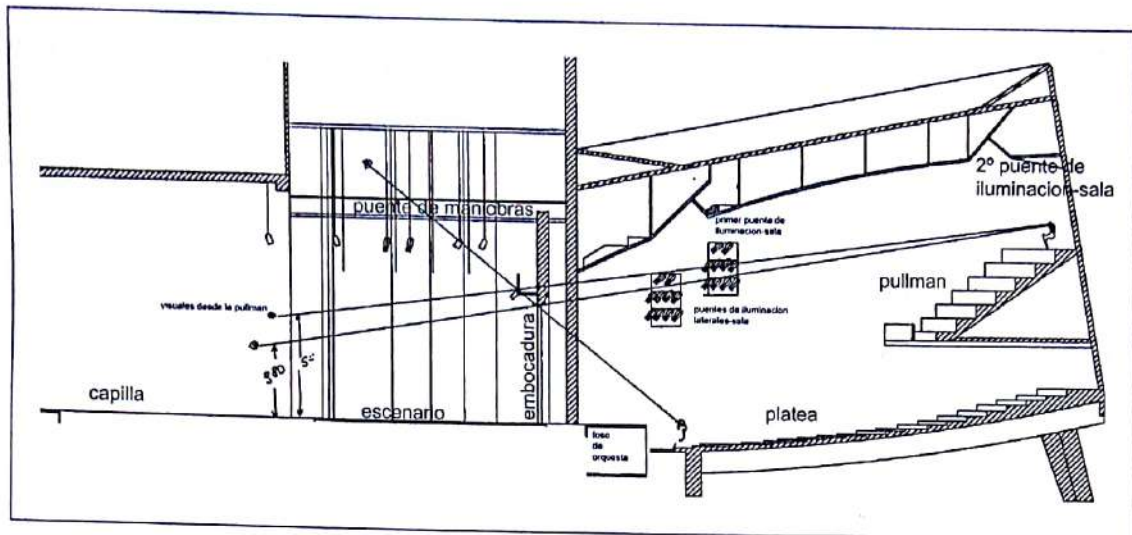
Para *El saludador* (1999), de Roberto Cossa, dirigida por Daniel Marcove, el escenógrafo Tito Egurza diseñó una escenografía que proseguía por la platea del lado Montevideo, anulando ese lado; así logró una diferente visión del frente del escenario.

TEATROS POLIVALENTES

El director Jorge Lavelli, en *Seis personajes en busca de un autor* (1998), de Luigi Pirandello, en la sala Martín Coronado, anuló el centro de las dos primeras filas de platea, instalando allí un espacio de actuación que, con el pistón o foso de orquesta al nivel de platea, más una escalera central, tenía comunicación permanente con la sala y el escenario.

Siendo director técnico del Nacional Cervantes, en 1984, tuve la suerte de recibir al Centro Dramático Nacional de España, en gira por Latinoamérica, dirigido por Lluís Pasqual, con *La vida del rey Eduardo II de Inglaterra*, de Christopher Marlowe-Bertolt Brecht. Fabiá Puigserver, genial escenógrafo y vestuarista catalán desgraciadamente fallecido, proponía el escenario en la platea y la platea en el escenario. Tuvimos que desatornillar todas las butacas, poner a nivel la platea y preparar en el centro un "picadero". Para crear una grada con butacas en el escenario, aprovechamos el mecanismo de aplanar la platea. Todavía recuerdo el asombro de los espectadores al encontrarse con el espacio cambiado en el tradicional Cervantes.

Más tarde, siendo director técnico del San Martín, creé una platea para dos espectáculos: el de E. Barba (1995) y el de Bartis (1998), utilizando las silletas escalonadas como platea y la capilla de la sala Martín Coronado como escenario. El público, gratamente sorprendido, accedía a la platea-escenario por la sala. En esa oportunidad,



Corte longitudinal de la sala Martín Coronado, Teatro General San Martín.

el actor Patricio Contreras, que tres meses atrás había actuado en *Seis personajes...*, en la misma sala, subió al escenario para presenciar el espectáculo y me preguntó, incrédulo: "¿Yo actué aquí?". ¡Le costaba reconocer el escenario, tan cambiado estaba!

En 1991 se representó *PD: Tu gato ha muerto*, de James Kirkwood, dirigida por Marcelo Alfaro, en un loft-vivienda de Gerardo Romano: creamos un espacio teatral incorporando parte de la casa como escenografía.

Otra sala polivalente que tenemos es la Cunill Cabanellas, también del San Martín, establecida en 1979 bajo la dirección de Kive Staiff. Aprovechando el lugar de la confitería del teatro se creó un espacio neutro de 11 x 22 metros y 2,70 metros de altura. Allí, una platea modular se adapta a las necesidades del puestista y escenógrafo, y cada espectáculo crea su propio espacio. Hay que tener en cuenta que para modificar la sala una o dos veces al día, debemos contar con personal y maquinaria adecuados para cambiar y adaptar la sala, y la puesta de luces, en cuestión de minutos.

③ EL MUNDO DEL ESCENÓGRAFO

El teatro debe ser un espacio vivo, solamente techo, piso y paredes; cada obra le dará la forma necesaria, cada tipo de drama-obra necesitará un espacio escénico especial.

GORDON CRAIG

ARQUITECTURA TEATRAL

Veamos los elementos arquitectónicos que se encuentran en todos los teatros, sean o no "a la italiana".

CAPILLA

Está generalmente en la parte posterior del escenario (en el Cervantes, en cambio, está en el lateral izquierdo, o lado Paraguay). Tiene el ancho del escenario y se la usaba antiguamente para armar las escenografías que había que montar, o bien para el desembarco de alguna escenografía y para darle mayor profundidad al diseño. Los escenógrafos que trabajan en la sala Martín Coronado casi siempre incorporan la capilla al escenario. En la obra *El mercader de Venecia*, régie de Robert Sturua y escenografía de Gogi, se utilizó muy bien ese espacio, pues se logró una profundidad increíble solamente con cuatro trastos blancos y una abertura central que se achicaba a medida que se alejaba del escenario.

La capilla también sirve para guardar las escenografías de otras obras, lo que permite ganar tiempo y simplificar el armado del montaje.

PISO

Normalmente el piso se construía de guatambú u otra madera dura, y se lo machimbraba paralelamente a la boca de escena. Debido al prolongado uso y al trajín de los escenarios –claveteos, carros, deslizamientos pesados, etc.–, los pisos están muy gastados. Por eso, hoy día, se recubren con planchas de fenólico, un material resistente.

Un buen escenario es el que cuenta con varias **trampas**. En la puesta de Lluís Pasqual para *La tempestad*, de William Shakespeare (2000), en la sala Casacuberta, se usaron trampas para facilitar la aparición o desaparición de actores, bailarines, etc. En algunos teatros –por ejemplo, la sala Picasso del complejo La Plaza–, también las trampas se usan para el guardado de escenografías (*El Gato con Botas*, 1993).

En cuanto a la **pendiente**, ha quedado eliminada en los escenarios actuales (normalmente era de 2 al 3 por ciento, y fue creada para facilitar la visión del espectador). Hoy en día obstaculizaría los cambios múltiples, porque los trastos, al estar preparados y calculados con un solo ángulo de inclinación, no coincidirían con el descuento calculado cuando giran o cambian de posición, de modo que no quedarían perpendiculares al piso.

Piso giratorio

La mayoría de los escenarios disponen de un solo piso para la representación (teatros Ateneo, Astral, Alvear, Regina, etc.), pero en el Cervantes y en el Colón contamos con escenarios giratorios diseñados de manera tal que acompañan, al girar, la pendiente del piso. Cuando es necesario nivelar el piso del escenario, se realiza una contrarrampa. Normalmente gira sólo el centro, de aproximadamente unos 10 metros de diámetro, según el tamaño del escenario. El piso giratorio del Colón tiene 20 metros de diámetro; el del Cervantes, 10. En la sala Martín Coronado, el piso giratorio tiene dos discos, uno de 9 metros de diámetro y otro de 10, complementados con vagones deslizantes, uno por hombro, que, al abrirse,

dejan subir otro escenario a la vez subdividido en 9 puentes y 288 silletas de 66 x 66 centímetros cada una, regulables en altura (ver pág. 41).

Los pisos giratorios sirven para cambiar escenografías de un cuadro al otro y para remarcar caminatas, pero sobre todo para los cambios de escenas. En *Los globolinks* (ver págs. 176 y sigs.) lo utilicé permanentemente, de la primera montaña hasta la nave enclavada en ella, y también para producir el efecto del ómnibus en movimiento.

Pistón

Como ya hemos visto, los fosos de orquesta levadizos se llaman "pistones" y se los puede incorporar al escenario. Para la puesta de *Poder, apogeo y escándalos del coronel Dorrego*, de David Viñas (1986), utilicé el pistón de una manera particular, que describo en la segunda parte de este libro. El de la sala Martín Coronado es utilizado frecuentemente como parte del escenario, también sube y baja neumáticamente.

El pistón de la sala Casacuberta mide 10 x 6 metros. Puede descender hasta 3,16 metros y, como es posible acceder a él por la parte inferior, se lo utiliza para que los actores entren a escena por ese espacio. En *La tempestad* (1997) -sala Casacuberta, dirección de Claudio Hochman, escenografía de Alberto Negrín- sirvió para producir el efecto de que los naufragos "nadaban" hacia la playa: el pistón estaba cubierto con un tapete de lona, y los actores aparecían por unas aberturas disimuladas, izados por el pistón hasta el nivel del tapete.

Tapetes

Son lonetas pintadas que se utilizan para cubrir el piso del escenario. Tienen que estar muy bien claveteados para dar seguridad a los actores y evitar que trastabilen; y para evitar que se transformen en un remolino cuando giran los carros.

Para ballet, se utiliza un piso de goma vinílica llamado **tapete de danza**. Normalmente es reversible: negro de un lado y blanco o gris del otro. Las marcas más conocidas son Rosco y Harlequín. Son fáciles de limpiar y se adhieren entre sí con una cinta muy si-

milar a la cinta aisladora, pero más ancha (de 5 centímetros) y con un adhesivo que no deja "restos" en el tapete.

Pisos pintados

En la actualidad, cada escenografía requiere un tratamiento especial en los pisos. Ya no nos conformamos con el piso de maderas machimbradas de color natural; ahora se pintan del color que se prefiera, incluso de negro. En el San Martín utilizamos una pintura vinílica satinada fácil de lavar y que disimula muy bien las rayaduras, las marcas de pisadas, de carros, etc. También, si es necesario, se colocan sobre el piso planchas de aglomerado, fenólico o fibrofácil, decoradas con un determinado dibujo. Para la puesta de *Los lobos*, de Luis Agustoni (1995), realicé un piso de marquetería, pintado.

Cuando el piso se mueve todos los días, se resguardan los bordes con unas varillas de pino denominadas **narices**, para protegerlos de los golpes.

CÁMARA

Casi todos los escenarios tienen una **cámara** de pana o terciopelo negro, material que absorbe totalmente la luz y evita los reflejos. Está compuesta de **patas**, **bambalinas**, **fondo** (la **cámara americana** se abre como una cortina). Últimamente se están utilizando patas y bambalinas lisas, sin pliegues. Se tratan como trastos; a veces, sin armar. Solamente tienen dos varas: una arriba y otra abajo, clavada al escenario. Al no tener pliegues, no toman los reflejos de la luz, de modo que prácticamente desaparecen de la vista del público.

- ✓ Para lograr el efecto de **teatro negro** se utiliza pana o terciopelo negros. Como este material tiene la particularidad de no absorber la luz, el objeto (títere, volumen, etc.), iluminado con precisión, parece flotar en el escenario. Los operadores también están vestidos de negro: pana, trajes, guantes y capuchas. Se genera el famoso efecto del Topo Giggio, ¿recuerdan?

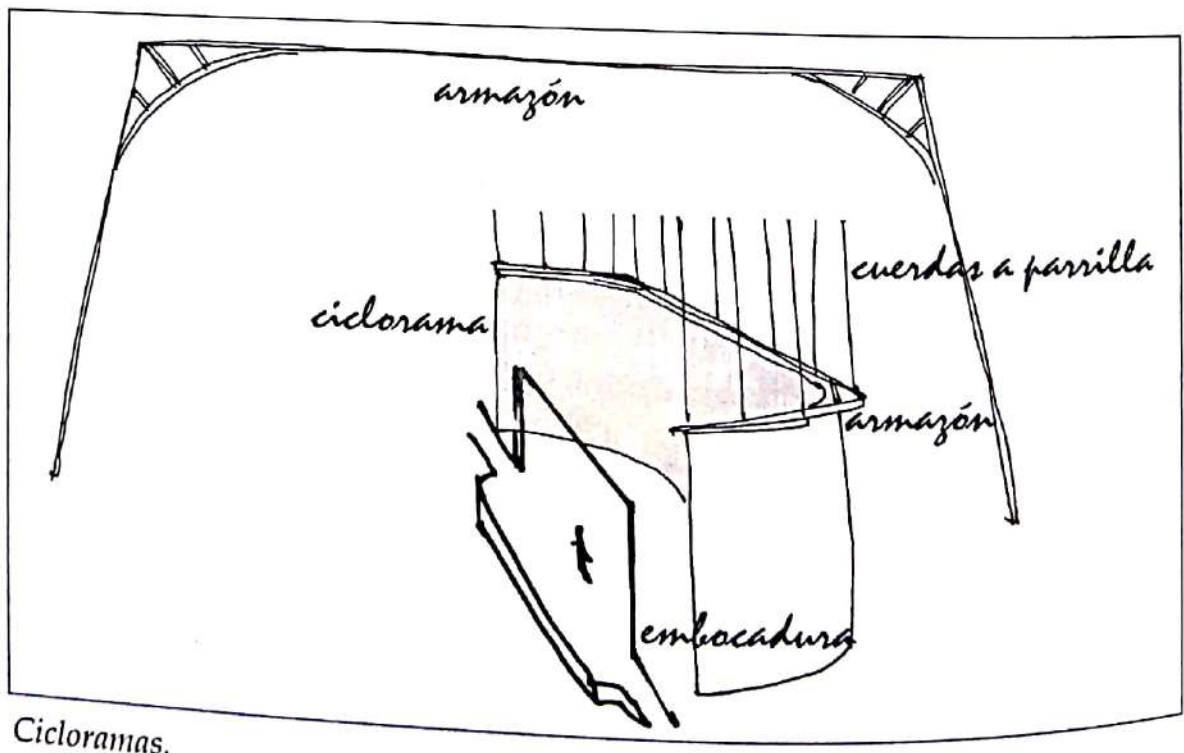
- ✓ Para lograr el efecto de **amanecer**, o de **cielo**, y para **proyectar imágenes** de frente (cine, diapositivas, televisión, etc.), se utilizan cámaras claras, de tela gris o celeste, pues toman muy bien los colores.
- ✓ Recortan muy bien las **siluetas**, a modo de sombras chinescas, cuando éstas son iluminadas de atrás. (Ver pág. 193, donde explico el efecto logrado para la puesta de *Calle 42*.)

Cicloramas

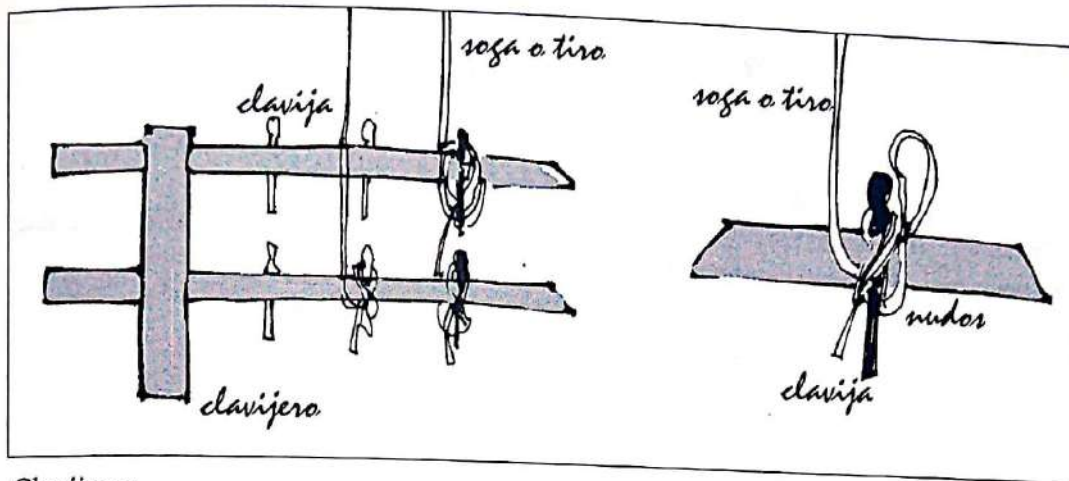
Son cámaras con 180 o 360 grados de cobertura del escenario. Se recogen sobre sí mismas, o enrollándose desde un costado.

PUENTES

En los espacios laterales del escenario (hombros) y a una altura de aproximadamente 5 o 6 metros –según la dimensión del escenario– se encuentran los **puentes de maniobra**, que sirven para amarrar en sus **clavijeros** las sogas que sostienen los **trastos**, **varas de luces**, etc. Según la altura de la **parrilla**, contamos además con dos o tres puentes por lado, y a veces con un puente de comunicación



Cicloramas.



Clavijeros.

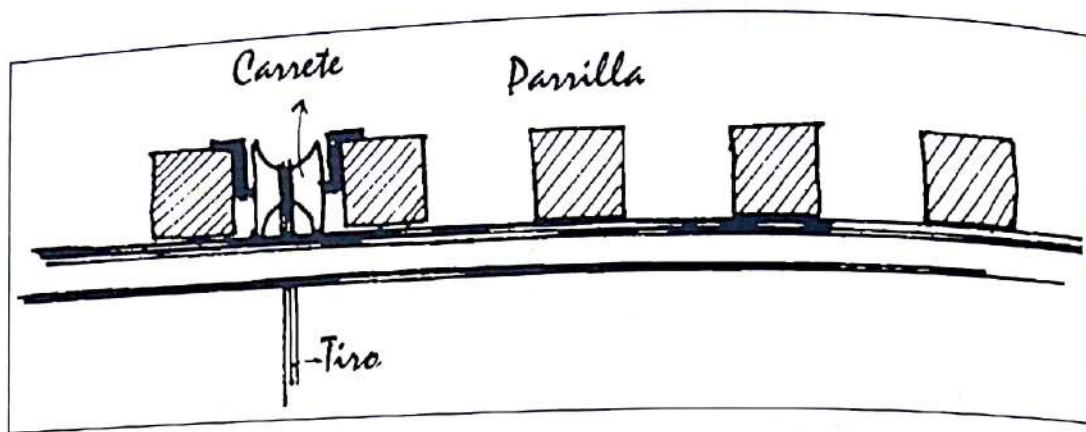
que pasa por detrás del escenario y por encima de la capilla.

Cuando los trastos son muy pesados, se contrapesan. Para maniobrarlos con facilidad y evitar esfuerzos titánicos, se utilizan también motores puntuales (cada uno puede levantar mil kilos). Estos motores -o las sogas, llamadas **tiros**- son accionados por el **sofista** o **tramoyista**. Los contrapesos corren entre rieles verticales por todo lo alto de las paredes laterales -**hombros**-, lo que evita los accidentes, que eran tan comunes cuando los contrapesos pendían sobre la cabeza de actores y técnicos (todavía se pueden "apreciar" en muchos teatros). Últimamente se accionan desde el piso del escenario por medio de frenos mecánicos.

PARRILLA

Es un techo de varillas de 4 x 4 pulgadas que atraviesan el escenario paralelamente a la boca de escena y cubren la superficie del escenario a unos 25 metros del piso. En escenarios de grandes dimensiones y "mucha tarea de parrilla", como el de la sala Martín Coronado, hay dos: una con los aparejos de poleas para maniobrar el telón; la otra, 2 o 3 metros más arriba, para la instalación de los motores.

En los escenarios actuales, que tienen varas fijas contrapesadas, las parrillas son de hierro y perpendiculares a la boca de escena, para facilitar el movimiento de los motores.



Detalle de carretes y parrilla.

Por la parrilla pasan los **tiros** que vienen de los puentes y sostienen las partes de la escenografía. Están colocados en cada punto de colgar y se deslizan por medio de **carretes** (poleas) que facilitan la traslación. Los tiros son habitualmente de sogas gruesas, pero, cuando los trastos son muy pesados o delicados, se los reemplaza por cables de acero, que no pueden ser destemplados por los constantes cambios de temperatura a esas alturas.

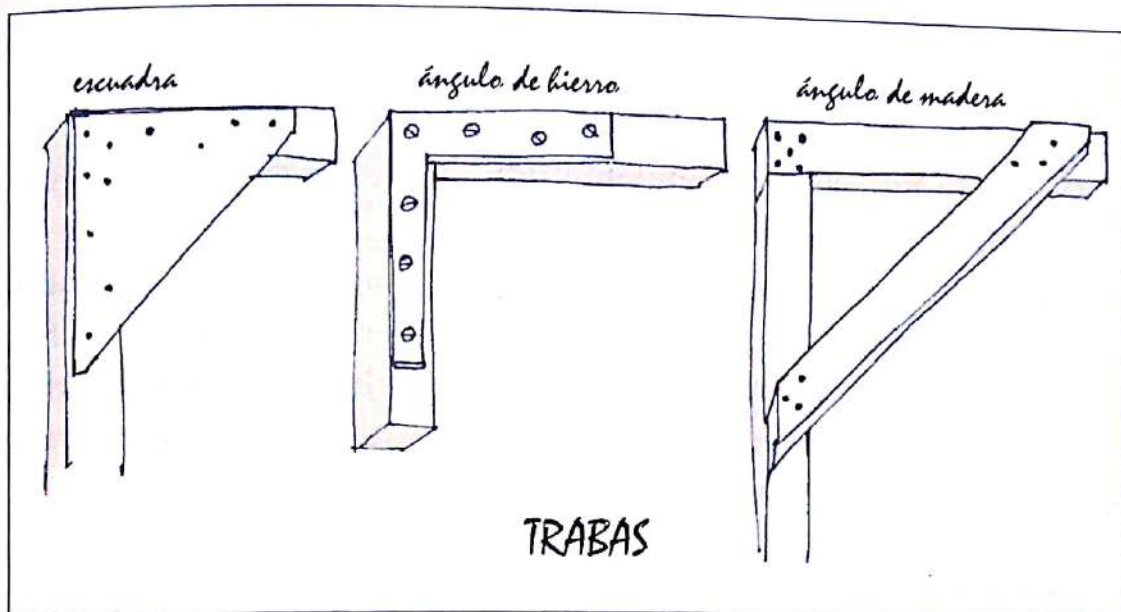
ELEMENTOS DE LA ESCENOGRAFÍA

TRASTOS O BASTIDORES

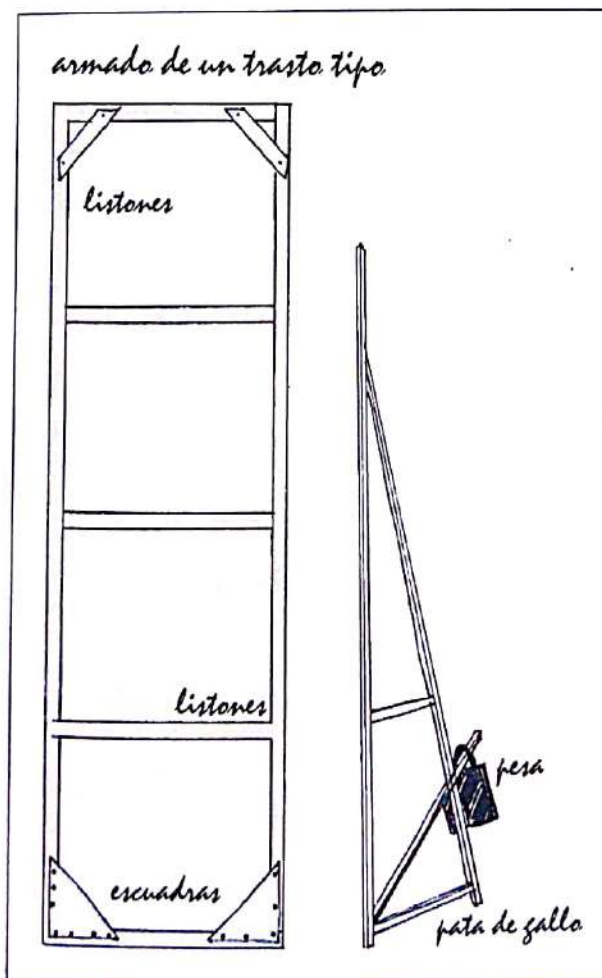
- ✓ Van al piso o se cuelgan.
- ✓ Se realizan generalmente en madera de pino Brasil de 2 x 1 pulgadas, con las diagonales o trabas correspondientes. Según las dimensiones, es posible agregarles 3 x 1 pulgadas a los parantes o al marco exterior para darles mayor firmeza.

Métodos para ensamblar los listones

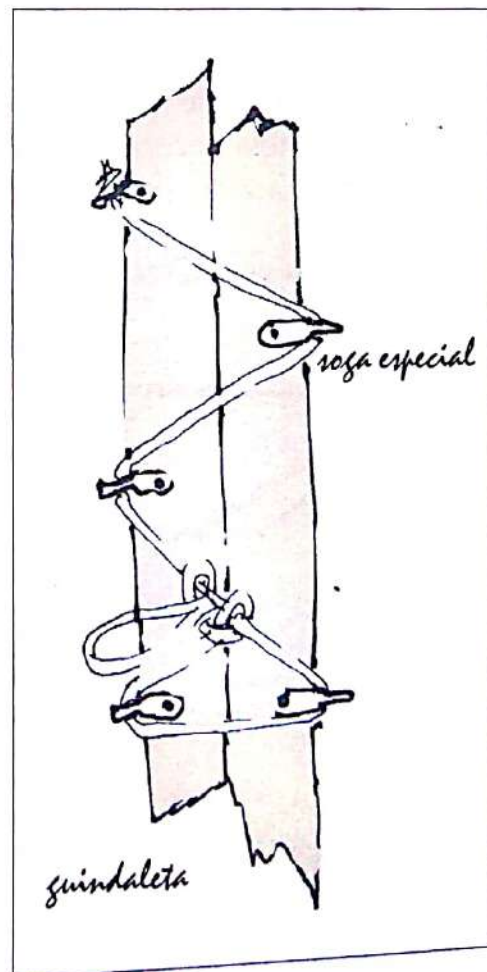
- ✓ Para pararlos y sostenerlos, se coloca en la parte posterior una **tornapunta** o bien una **pata de gallo**.
- ✓ Para unirlos entre sí, se utiliza la **guindaleta**.



Tipos de trabas.



Trastos pata de gallo.



Guindaleta.

Forrado de trastos

Para que no se note el filo de los trastos, a veces se los forra de a dos, como muestra la ilustración (Fig. 1). Este trabajo se denomina **esmuzado** o **esmuzatto**.

Generalmente se forran con liencillo de trama cerrada. Cuando los trastos que figuran paredes contienen puertas o ventanas, se forran primeramente con terciada o fibrofácil y luego, si es necesario, con tela decorada. Este sistema le da más firmeza al trasto y evita que, al abrir y cerrar puertas o ventanas, "flamee" la tela.

- ✕ En 1992 fuimos invitados a llevar *Final de partida*, de Samuel Beckett, dirigida por Alfredo Alcón en Andamio 90, a los festivales del Uruguay, Colombia y Venezuela. Como el espacio de la escenografía original estaba ubicado dentro de Andamio 90, tuve que diseñar otra escenografía para la gira. La obra exigía una habitación. En Andamio 90, las famosas "cuatro paredes" eran las paredes de la sala, pero en gira necesitábamos trastos forrados en tela decorada. En las dos paredes laterales se desarrollaba una acción en la que un actor abría una ventana. Para evitar

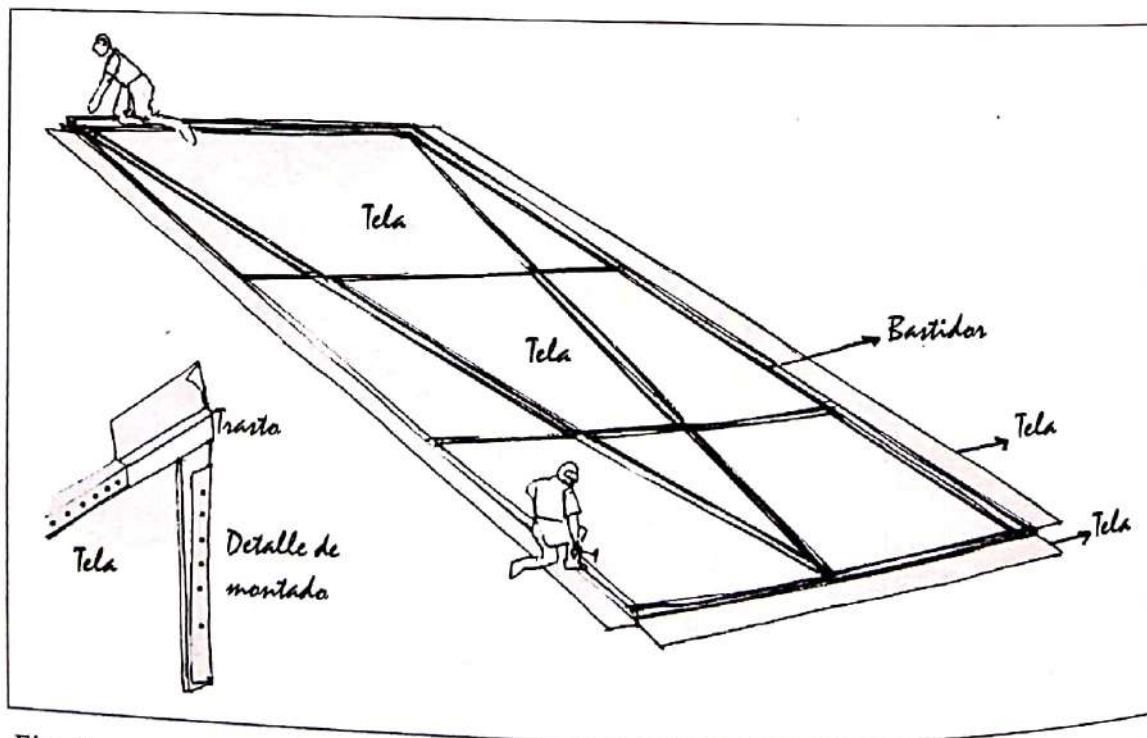
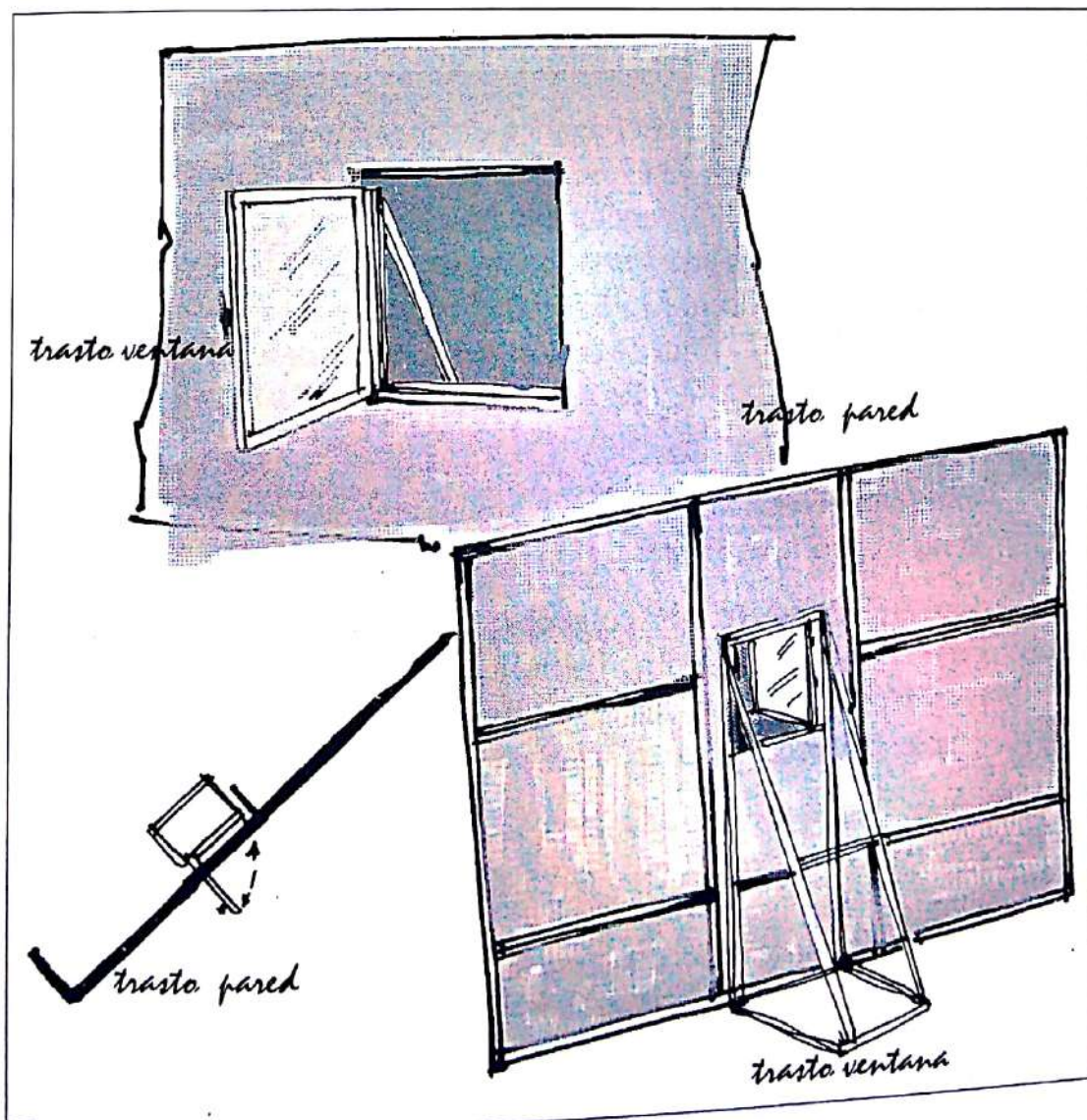


Fig. 1.

que la tela "flameara" en la acción de abrir la ventana, diseñé dos trastos separados muy sutilmente: en uno, la pared y el hueco de la ventana; en el otro, solamente la ventana, por detrás del primero, con la ayuda visual de un regrueso que no tocaba la ventana. Al abrirse, la hoja pasaba por dentro del hueco del trasto pared. Visto desde el público, parecía que la ventana y la pared fueran un mismo cuerpo.

- ✕ En *Catálogo*, de Ana María Stekelman, estrenada en la sala Martín Coronado en 1998, la escenografía abarcaba tres paredes: dos laterales y una de fondo. Las laterales tenían hueco para ventana, y la del fondo, un hueco para puerta. En las laterales,



Ventana aislada del trasto.

como los bailarines entraban por la ventana y podían rozar las paredes (muy largas, aproximadamente de 6 metros cada una, y pintadas sobre tela), las construí en tres partes separadas mínimamente. Cuando los bailarines pasaban, el "flameo" era imperceptible.

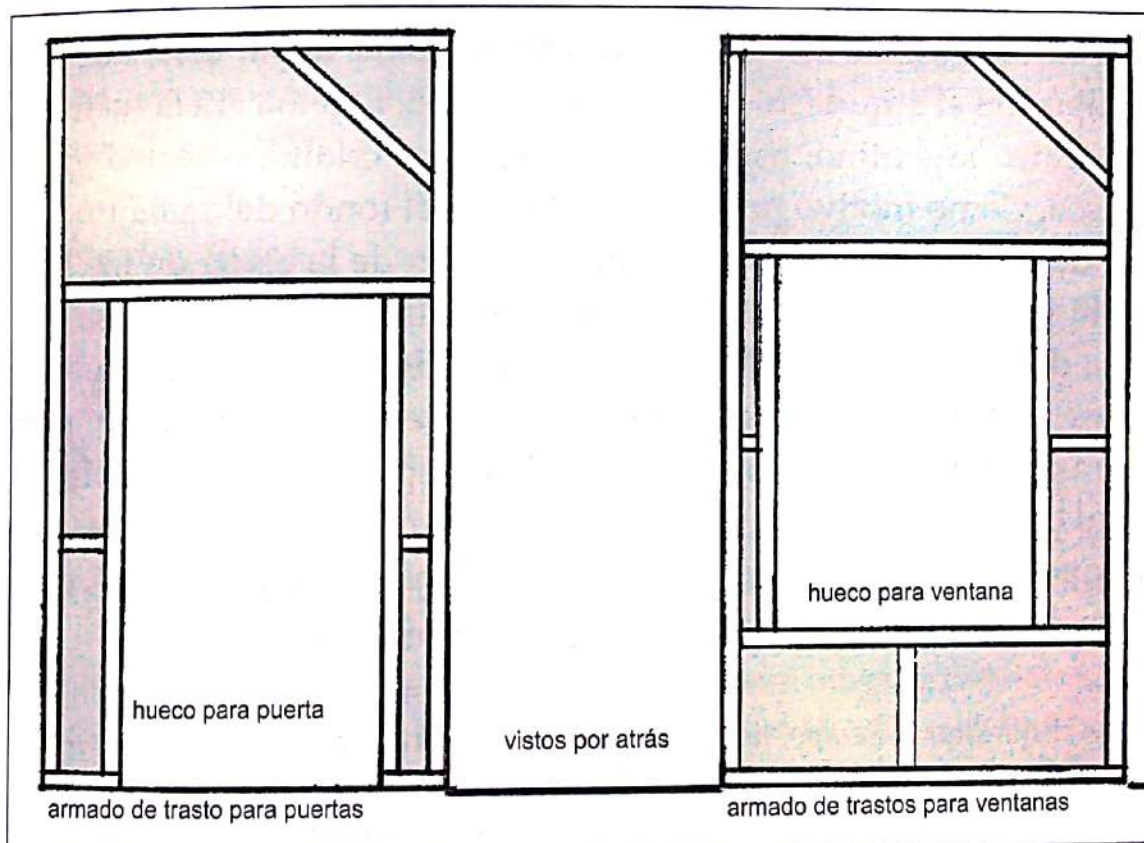
También utilizamos la tela tomada de arriba y abajo con varas, sin construir un trasto. Así se logra que quede tensa, y si sube o baja, el "trasto" es mucho más liviano.

Cómo disimular los listones y los marcos

- ✓ Cuando de trastos forrados de tela se trate, no hay que pintar o retocar grandes superficies con el trasto armado. Al secarse la pintura, se notarán los listones y la marca es imborrable.
- ✓ Cuando los trastos están forrados de tela blanca, liencillo crudo, tul, etc., suelen notarse los marcos del trasto. Después de mucho investigar, llegué a la conclusión de que hay que pintar los listones de gris oscuro antes de montar los trastos. Así, desaparecen de la vista cuando se funden con el fondo natural del trasto. Increíble, ¿verdad? Pintarlos en tonos de tela cruda es un error: con la transparencia de la tela, se hace más intensa la diferencia.
- ✓ Si lo descubren después de que estén montados, no desesperen: coloquen una cartulina negra o gris oscuro entre la tela y la madera, y lograrán el mismo efecto.
- ✓ Cuando tengan trastos colgados, para disimular los tiros que caen de la parrilla -toman el reflejo de la iluminación y queda muy feo-, fórrenlos con pana negra (puede ser sintética) y verán que desaparecen "mágicamente".
- ✓ En los trastos forrados de fibrofácil, terciada, aglomerados, *hard-board*, sobre todo en los de gran superficie, las uniones entre las hojas, las imperfecciones de construcción, clavos, etc., son muy difíciles de disimular, más si deseamos pintarlos de colores lisos y satinados. Primero, tengamos en cuenta que algunos materiales pueden aglobarse con la pintura, lo que hará que se noten las juntas. Si enduimos las uniones, con el trajín de un teatro, los cambios de temperatura, etc., se resquebrajarán al poco tiempo.

Es preferible empapelarlas primero con papel base y luego pintarlas o decorarlas. Así logramos un "alisado" de casi un 90 por ciento, "como una cáscara de huevo", tal como lo pide el escenógrafo Jorge Ferrari.

- ✓ Cuando el trasto contiene aberturas, ya sea para puertas o ventanas, se prepara de la manera que indica la figura:



Trastos para puertas, paredes y ventanas.

TULES

Efecto de transparencia

En *Cartas de amor de papel azul*, de Arnold Wesker, estrenada en el IFT en 1991, queríamos que el público viera una pared de la casa del protagonista decorada como las otras paredes, y luego, en el mismo espacio, por detrás, una habitación de hospital, donde moría el protagonista. Para lograrlo, utilicé un trasto forrado de tul, decorado como los otros. Con iluminación frontal y rasante, lo-

gramos opacidad, de modo que, cuando la actriz se dirigía al "hospital", simplemente cambiábamos la iluminación por una cenital enfocada exactamente en la cama para que el efecto sorpresa fuera mayor. Si hay un elemento claro detrás del tul, se puede percibir, y en este caso se trataba de la colcha de la cama, que era reversible: negra por un lado y blanca por el otro. En la "casa", para disimularla, se ponía del lado negro.

También utilicé este efecto en un *stand* para *Clarín* diseñado en equipo con el arquitecto Osvaldo Rodríguez. El tema era la historia del teatro argentino, especialmente el circo criollo, o teatro gaucho. Como motivo principal, instalé en el fondo del *stand* un tul donde habíamos pintado una reproducción de la carpa de los Podestá y, por detrás, diseñé un "tablado de circo" con la famosa escena de Chirino clavándole la bayoneta a Juan Moreira; dos maniqués vestidos de época representaban a estos personajes y, por detrás, se veía al público presenciando el espectáculo. Al principio, el tul con la carpa de los Podestá estaba iluminado con luces rasantes que lo opacaban (Fig. 1); luego lo iluminábamos por detrás, con lo cual se podía ver la otra escena, "realista" (Fig. 2).

- ✓ En *Matar el tiempo*, de Carlos Gorostiza, dirigida por Omar Grasso (teatro Regina, 1982), utilicé trastos de tul que dejaban entrever la utilería y los "recuerdos" de estos personajes a través de esas paredes.



Fig. 1.

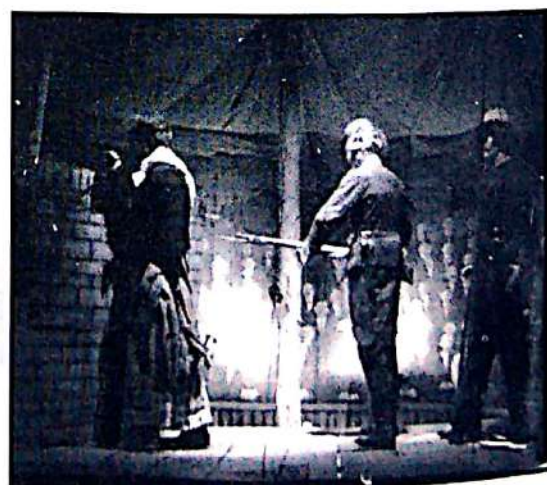


Fig. 2.

Actualmente se fabrica un tul de 3 metros de ancho, lo que evita casi por completo las indeseables costuras. También hay un tul plástico de 5 metros de ancho, que hasta permite **plotear** imágenes, logrando reproducciones casi perfectas. (Se utilizó esta técnica en *Bellas Artes*; autor y director: Gerardo Hochman; escenografía: Santiago Elder; Teatro San Martín -sala Martín Coronado-, 2000 y en *El señor Bergman y Dios*, de Marcelo Bertuccio, dirección: Roberto Castro, escenografía: Jorge Ferrari; Teatro San Martín -sala Cunill Cabanellas-, 2000).

Efecto de solidez

Se logra con **tul negro** iluminado de frente, como lo hice en la escena 2 del segundo acto de *Calle 42* (ver pág. 200).

- ✕ En 1987, para un espectáculo realizado en el Colón en homenaje al entonces primer ministro de España, Felipe González, logré un efecto sensacional con el tul de embocadura (era un tul de 20 x 9 metros, ¡sin costuras!; que se fabrica en Europa y en Estados Unidos): proyecté de frente imágenes gigantes de la ciudad, iluminé con cenitales a Julio Bocca bailando un tango, y por detrás, con otro tul negro, proyectaba imágenes abstractas, con lo cual logré que pareciera que Julio Bocca bailaba entre las nubes. ¡Maravilloso!
- ✕ En la sala Martín Coronado lo utilizamos en el fondo del escenario, a 11 metros de la embocadura y por delante de una pantalla de 22 x 12 metros: esto lo "plancha", pues suaviza las luces que se proyectan por detrás, dándole una pátina increíble.

Cuando necesitemos estos efectos -lo mismo se puede lograr con una pantalla de proyección retro-, el trasto debe ser construido con un marco más grueso de lo común, 3 x 2 pulgadas, y sin cruces en el centro. Por eso, también se realizan en hierro, que tiene más resistencia y no se curva en los trayectos largos.

PISOS INTEGRADOS AL DISEÑO

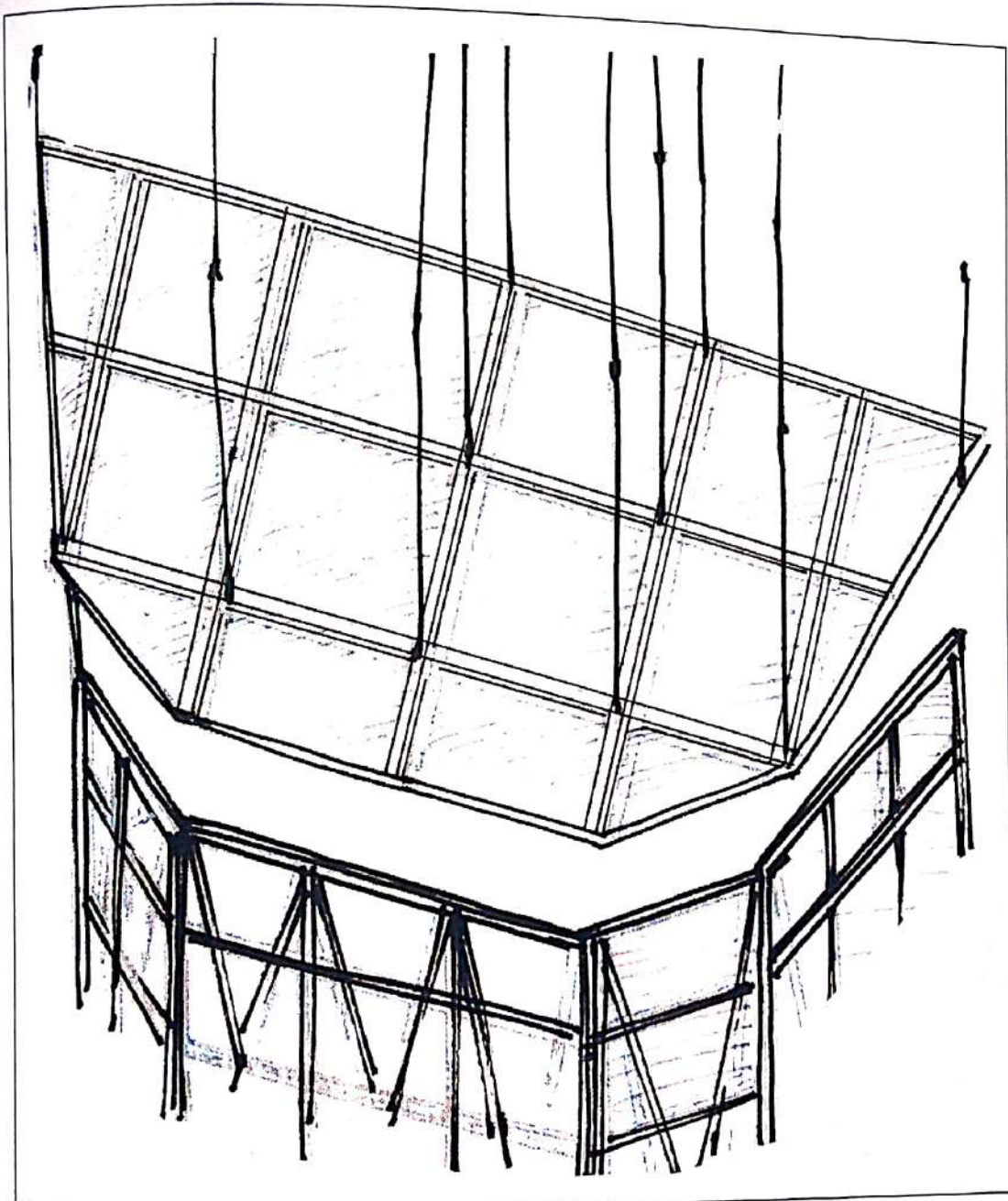
Ya no se usa el piso original del escenario, la tendencia actual es diseñar o construir los pisos convenientes a cada obra, integrándolos al diseño total.

- ✓ Si queremos dar la **textura de cemento**, es aconsejable utilizar paneles de fibra de vidrio, ya teñidos de negro, y luego pasarles una lijadora mecánica, lo que les dará una textura muy especial. Hay que evitar que resulte una superficie resbaladiza. (Ver pág. 70, *Rápido nocturno*.)
- ✗ En *El pobre hombre* utilicé un piso "real" de madera machimbrada, de unos noventa años de antigüedad, comprada en un depósito-desarmadero. Esta madera tenía una textura muy interesante y evocaba exactamente la época, con las imperfecciones del uso y los años. Sólo la revitalicé con Melacril en tono de cedro.
- ✗ Para *Filomena Marturano*, de Eduardo de Filippo (teatro El Globo, 1980), realicé las baldosas en *hardboard*, luego decoradas en planograf, imitando los dibujos de principio de siglo; al final le di una mano de barniz, para protegerlas del uso.
- ✗ Para *Los lobos*, realicé un piso de "marquetería" pintado.
- ✗ En *El viejo criado*, de Roberto Cossa (director: Omar Grasso; teatro Corrientes en Mar del Plata y Tabarís en Buenos Aires, 1982), para el piso del "café" hice pintar planchas de *hardboard* con pintura sintética, imitando las baldosas damero, en marrón y crema claro, pero **sin perspectiva**, primero porque no es mi estilo, segundo, ¡porque nuestros ojos ya ven en perspectiva!, así que no es necesario remarcar la fuga. Es más: el actor, al alejarse, pisaría en baldosas mas chicas, y el efecto sería terrible.

TECHOS

El "techo" de una escenografía se arma como un trasto normal. Eso sí: al construirlo hay que calcular la resistencia que ofrecerá cuando haya que izarlo.

Se lo suele utilizar rodeado de "paredes", como una terminación



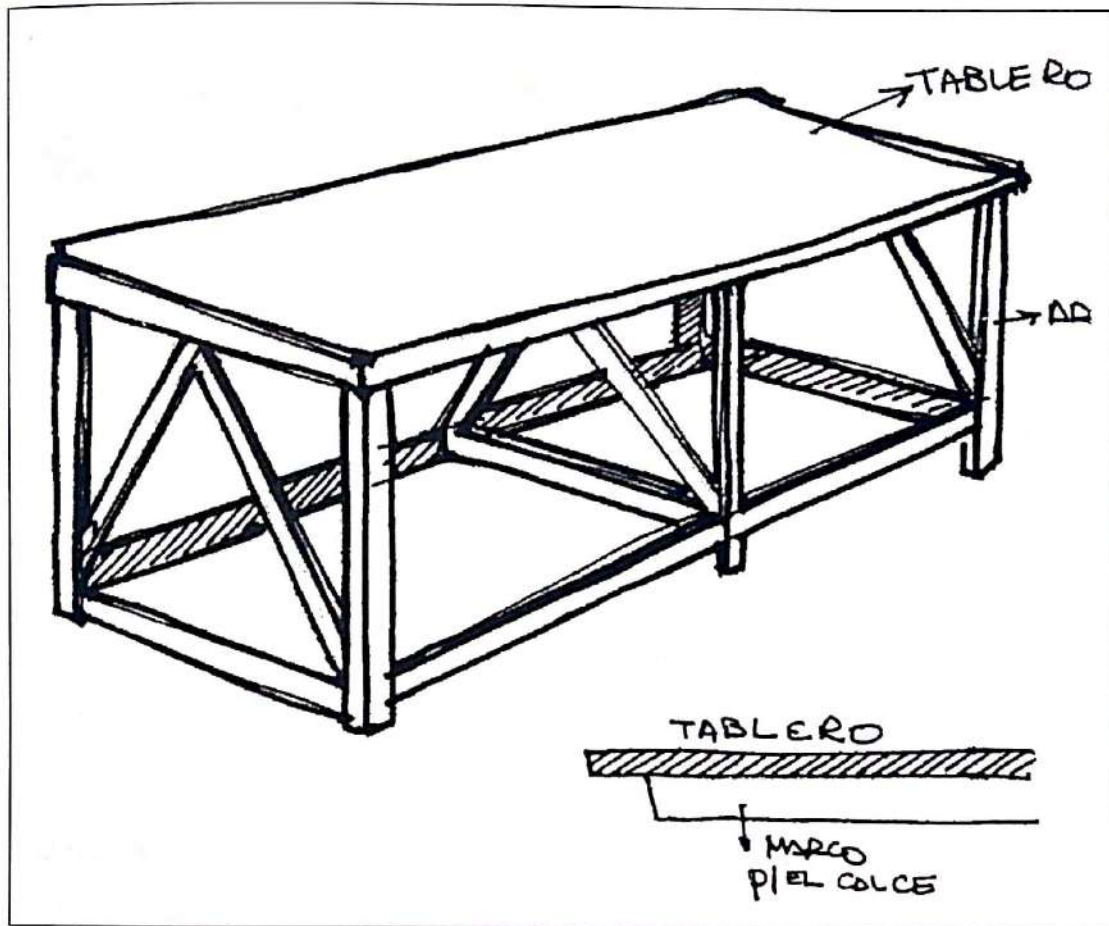
Colocación de un plafond.

real de una casa (escenográfica, por supuesto). En ese caso, calza sobre los trastos que hacen de paredes, y en el cálculo de desarrollo tenemos que "pasarnos" de las dimensiones perimetrales. Sin embargo, habrá que resolver cómo llegaremos con las luces si tenemos un *plafond*. En la puesta de *Sólo cuando me río*, de Neil Simon (dirección: Alejandra Boero, teatro Regina, 1986) se me presentó exactamente ese problema. La solución fue realizar el *plafond* en varias

partes, para dejar pasar los haces de luz de los *spots*. Cubrí las aberturas con una “bambalina-regrueso” para que desde las primeras filas no se notasen las divisiones.

- ✓ En los planos de construcción hay que indicar la forma y la pintura como si viéramos el *plafond* de abajo, nunca de arriba, porque puede llevar a confusiones en el momento de montarlo.

Son tarimas o plataformas que se usan para lograr elevaciones momentáneas en el escenario y que puedan soportar el peso de muchos actores. Se los construye de madera o metal, el piso o tablero es de "saca y pon". Se los solía fabricar en madera machimbrada, actualmente se construyen en aglomerado de 20 milímetros, terciada o fibrofácil. Las **armillas** (paredes laterales del practicable) son de madera pino de 3 x 1 pulgadas, las medidas son también



Practicables.

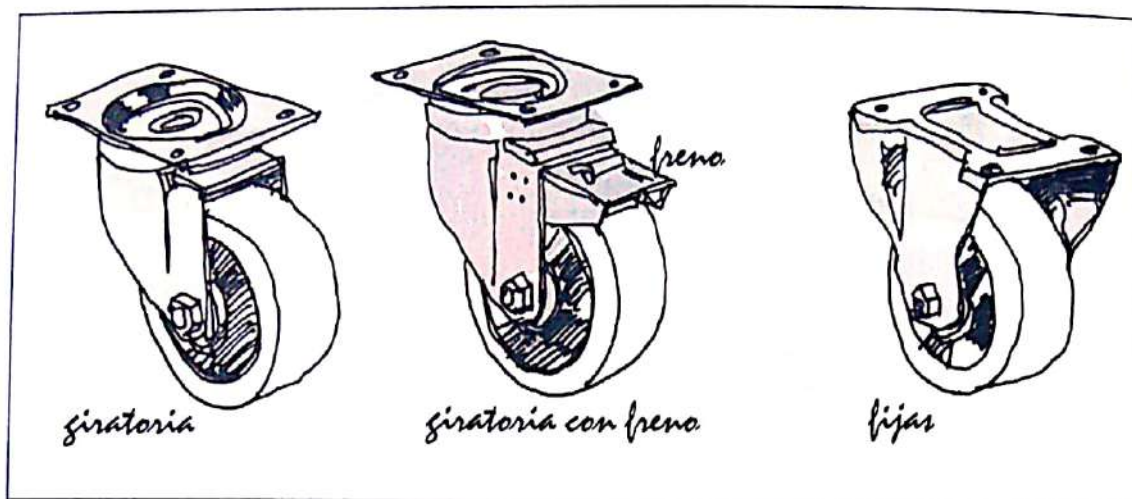
estándar, normalmente: 2 x 1 metros. Las alturas van de 20 centímetros en adelante, siempre de 20 en 20 (es decir: 20, 40, 60...).

Los frentes de los practicables, si están forrados, se denominan **espejos**.

CARROS

Son los practicables con ruedas, fijas o bien "locas" -es decir, que giran sobre el eje horizontal también-, para facilitar el giro del carro. Se accionan manualmente o mediante un motor, en cuyo caso los guía un control remoto.

- ✗ En la puesta de *Ricardo III* entraba en escena una cama accionada por control remoto, lo mismo que los carros del ballet *Alicia*



Tipos de ruedas.

en el País de las Maravillas, con escenografía de Alberto Negrín (realizados en los talleres del San Martín, sección Movimientos de Escenario).

Los espejos del carro NO TIENEN QUE LLEGAR AL PISO: deben medir unos milímetros menos que la altura del carro, para evitar enganches, roturas, frenadas indeseables al girar, etc.

ESCALERAS

En los teatros suele haber varias escaleras, que van quedando de las anteriores producciones. Casi siempre tienen cuatro o seis escalones, de 20 centímetros de **alzada** y 30 centímetros de **pisada** o **trocha**. Suelen medir entre 70 centímetros y 1 metro de ancho.

- ✓ El actor tiene que sentirse seguro al bajar, y cualquier cambio en la medida de la **pisada** podría traer malas consecuencias. (Los actores bajan "de memoria" y sin mirar.)

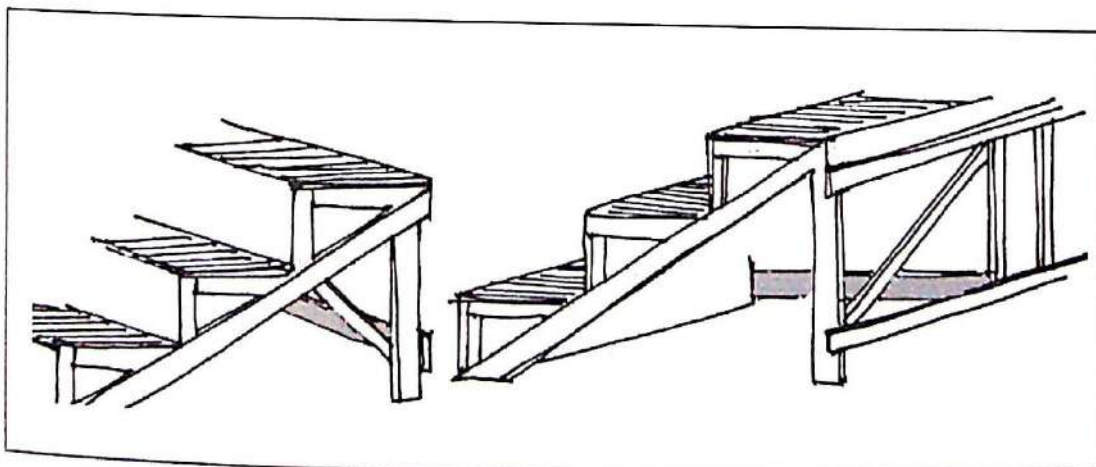
A los laterales se los llama **limones**. Son de madera sólida, de 3 x 2 pulgadas. Sobre ellos se arman las pisadas y los frentes. La **pisada** puede ser de aglomerado de 20 milímetros y los frentes **-espejos o alzadas-**, de terciada-*hardboard* (como no deben sopor-

tar peso, no es necesario que sean más sólidas). Cuando la **pisada** sobresale del espejo (unos 2 centímetros), ese exceso se denomina **nariz**.

- ✓ Una escalera de 2 metros lleva diez escalones de 20 centímetros y un desarrollo de 3 metros. Esto hay que tenerlo muy en cuenta, porque a veces "no entran" en nuestro diseño. Y ya vimos que no podemos variar la **pisada**. Si observan, verán que muchos arquitectos sí varían la **pisada** en las escaleras de los edificios; pero hay baranda, y otro tiempo para descender, etc. Cuando la escalera va en ángulo, generalmente 45°, hay que calcular la **pisada** de 30 centímetros en el centro de la escalera.

Escalines-gradines

Consisten en un escalón o dos que se adosan a los practicables de 40 o 60 centímetros de altura para facilitar el ascenso y descenso. A veces, los directores los piden con ruedas, a modo de carro, para trasladarlos hacia otros practicables o incorporarlos al movimiento coreográfico, de actores, etc. En ese caso, ¡cuidado! Son peligrosísimos, porque se convierten en "patinetas", y el actor que desciende por ellos corre el riesgo de caerse. Sin embargo, como me recomendó en 1962 mi maestro Luis Diego Pedreira, **NO HAY QUE PONERLES FRENOS**, porque los tendría que accionar un actor, y en plena obra los actores están más ocupados en su acción y en su texto que en colocar un freno al gradín.



Escaleras.

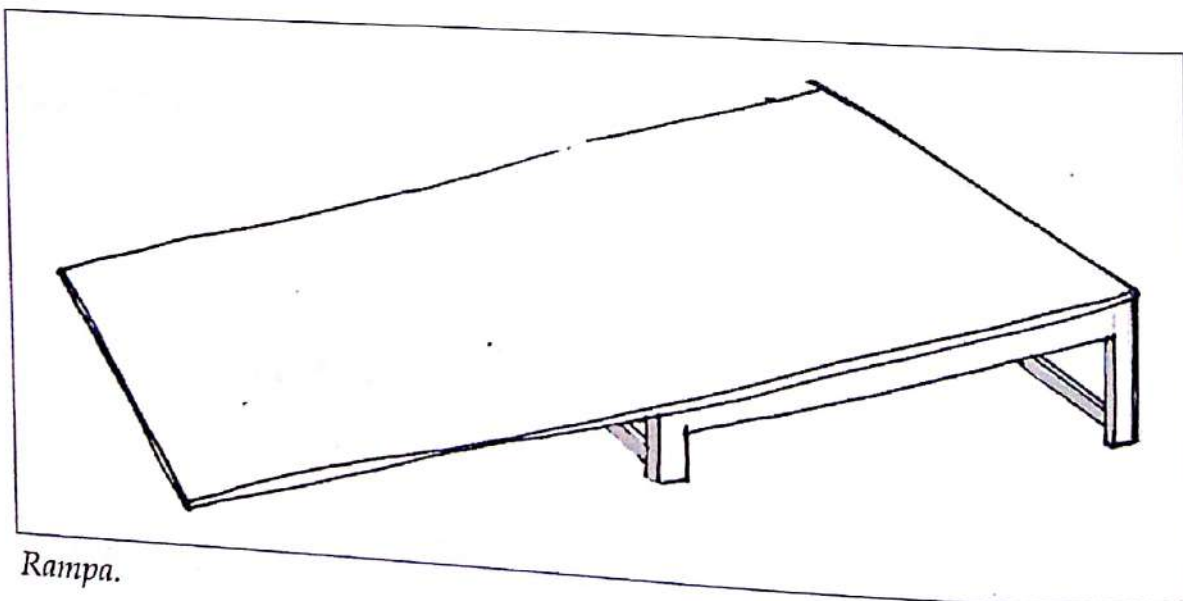
RAMPAS

Son planos inclinados con armillas. Una pendiente de un 15 a un 20 por ciento –es decir, 15 o 20 centímetros más por metro– resulta bastante aceptable para que un actor pueda ascender o descender cómodamente. Aquí también tenemos que calcular el desarrollo de cada rampa: si la altura máxima es de 1 metro y la pendiente es del 20 por ciento, su desarrollo será de 5 metros por lo menos. A veces los actores reclaman varillas cada 50 centímetros para frenarse al descender. Por supuesto, no pueden tener ruedas, ni ser un carro.

COLUMNAS

Se construyen de terciado y se las clava sobre “centinas” –discos de madera colocados cada 50 o 60 centímetros que, a su vez, están unidos por un alma de madera–.

También se aprovechan las columnas o caños en PVC de diferentes diámetros, resultan más sólidos y, como a la terciada, se les puede dar el acabado que deseemos. Si un actor necesita apoyarse en una columna, se le da una base de arena, para aumentar la estabilidad. Si son fijas, y la altura del teatro lo permite, se sostienen desde la parrilla.



Rampa.

MATERIALES

En el *métier* escenográfico, debemos estar atentos a todas las novedades industriales: plásticos, goma Eva, adhesivos, revestimientos, fibras poliéster, fibras de vidrio, polifán... y experimentar siempre, probando nuevos materiales y nuevos usos de los tradicionales.

TELGOPOR

Su nombre técnico es "poliuretano expandido" (también se lo llama, incorrectamente, "tergopol"). Con él se realizan muchos elementos en el escenario. Es liviano, fácil de trabajar, rendidor y de costo accesible.

- ✕ En *Mein Kampf*, de George Tabori, dirigida por Jorge Lavelli y con escenografía de Pace (San Martín, 2000), la gente de Escultura y Escenografía del teatro realizó los ladrillos en telgopor, luego los trató con Plavicón y arena o aserrín, para protegerlos de los golpes. Luego, los pintaron con pintura látex y los barnizaron con Melacril al agua. Para engañar el ojo, los hicieron desaparejos y los gastaron un poco. El resultado fue que, aun vistos de cerca, parecían ladrillos verdaderos.
- ✕ Para *El pobre hombre*, de González Castillo, dirigida por Helena Trittek, hice realizar ladrillos para tapar las vigas de cemento en la pared del fondo del escenario de la sala Casacuberta. Ya lo habíamos hecho en 1994 para un espectáculo de Jairo, con escenografía de A. Negrín. Realmente, en la sección Escultura y Escenografía del CTBA imitan a la perfección el ladrillo: a un metro no se nota cuál es el verdadero y cuál el falso.
- ✕ El mismo trabajo se realizó cuando hice *Final de partida*, de Samuel Beckett, dirigida por Alfredo Alcón (Andamio 90, 1991). El *trompe l'œil* -ilusión óptica- era completo.
- ✕ También eran de telgopor los durmientes (no podíamos hacerlos de quebracho, porque con ese peso habría sido imposible po-

nerlos y sacarlos todos los días) de *Rápido nocturno*, de Mauricio Kartun, dirigida por Laura Yusem y con escenografía de Graciela Galán. Cada pieza en telgopor fue enduida y luego pintada en látex, imitando la textura y las imperfecciones de los bordes de la madera.

- ✕ Para *Medida por medida*, de William Shakespeare, dirigida por Omar Grasso (Regina, 1991), fabriqué en telgopor los respaldos de los muebles que diseñé especialmente. Luego fueron tratados con enduido, pintados con látex, betún marrón y betún negro. Los pinté personalmente con un taladro al que le adosé una funda de lana de oveja, especial para lustre. Sin duda, este tratamiento les da más "peso" visual y credibilidad a los materiales.
- ✕ En *Poder, apogeo y escándalos del coronel Dorrego*, de David Viñas, dirigida por Alejandra Boero (Cervantes, 1986), se tallaron en telgopor las columnas. Después se les dio una mano de látex y otra de cola vinílica con arena, logrando una textura muy parecida al material de construcción.
- ✕ Las piedras del restaurante Sahara Continent fueron talladas en telgopor y luego recubiertas con Plavicón, látex y arena. Como supuestamente las piedras están expuestas al aire libre o a las



Practicable en telgopor (Lavallo, teatro Margarita Xirgu, 1983).

pérdidas de agua propias de las grutas, se las patinaba; para figurar el agua que se filtraba, se les pasaba una mano de barniz. El efecto de piedra y agua era excelente.

- ✕ En *Lavalle*, de Carlos Somigliana, dirigida por él mismo en el teatro Margarita Xirgu (1983), realicé en telgopor los practicables, que tenían forma escalonada y en medio punto. Resultado: unos practicables fáciles de acomodar. Para darle más firmeza a la pisada, recubrí la parte superior con un *hardboard*. Los pintamos de color sangre y los recubrimos con barniz. Nadie sospechó que esas "sólidas" gradas eran de telgopor tallado.
- ✕ Para el *stand* diseñado para Acindar (exposición en la Rural, 1992), hice realizar el balde de colada en telgopor pintado en látex negro y patinado con pintura de aluminio, luego pintado de gris y patinado nuevamente: logramos así una perfecta imitación del hierro. El efecto, ayudado por las luces, hizo creer a un ingeniero de Acindar que las fotos tomadas en el stand habían sido tomadas en la planta.
- ✕ Mezcla de madera (el fuste) y telgopor (el capitel) eran las columnas de la puesta de *El pobre hombre*; las copié -literalmente- de las del Subte A, que sostienen las estructuras en los andenes. Pero el secreto está en la terminación: **textura + pintura + remaches + pintura + barnizado semimate**. ¡Más de uno se apoyó en esas columnas, creyendo que eran sólidas!



Stand para Acindar. Crisol realizado en telgopor con tratamiento especial (izq.) y telón utilizado como fondo de la acería (der.).

Una parte importante de nuestro trabajo consiste en imitar con exactitud la materia. El ojo "compra", considera verosímil, lo que re-conoce, lo que ya ha visto; el truco está en reproducir lo que vemos a diario, **con sus imperfecciones** (como las paredes con revoques gastados y húmedos de *Caídos del cielo*, de S. Garrido, dirigida por Agustín Alezzo -San Martín, sala Cunill Cabanellas, 1990-). En *Rápido nocturno*, de Mauricio Kartun, dirigida por Laura Yusem, con escenografía de Graciela Galán (San Martín, sala Casacuberta), había rieles de madera pintados de color hierro y luego patinados con aluminio y grafito. Graciela Galán terminó de lograr el efecto "acero" colocando las grampas y bulones que ajustan el riel al durmiente: eso los hacía verosímiles. En esto, el trabajo del escenógrafo se parece al de los actores, que dan "verdad" a sus personajes imitando la realidad en sus pequeños detalles. Por lo demás, una buena escenografía ayuda a la tarea del actor, porque le brinda un entorno creíble.

Como se ve, el telgopor es fundamental en nuestra tarea (en el teatro lo usamos tanto, que le decimos "telgo"), pero un gran porcentaje del efecto final se logra con la pintura. Debemos ser muy cuidadosos con la terminación; la ayuda de los técnicos es esencial.

MADERA

Se utilizaba tradicionalmente y se sigue utilizando en la mayoría de las producciones para construir los bastidores, carros y practicables, y también como terminación: paredes, pisos, etc.

- ✕ En 1990, Marcos Bechis (*Garage Olimpo*, 1999; *Hijos*, 2003) dirigió *El alambrado*, filmada enteramente en Puerto San Julián, provincia de Santa Cruz. En esa ocasión, diseñé una casa "patagónica" completamente en madera, por fuera y por dentro. La armamos previamente en un terreno en la ciudad de San Martín, provincia de Buenos Aires y luego la trasplantamos a Puerto San Julián, en plena meseta, donde hay vientos de doscientos kilómetros por hora. Para sugerir el paso de los años y



Tratamiento de maderas (El alambrado).

la acción del viento, la lluvia y la nieve, decidí arenar las tablas que "forran" las paredes y darles varias manos de pintura y patinado. La escenógrafa Oria Puppo le dio el mismo tratamiento al piso de la escenografía para *La modestia*, de Spregelburd (San Martín, sala Cunill Cabanellas, 1999).

FIBROFÁCIL

Es un material relativamente nuevo que nos resuelve varios problemas. Por empezar, se logra una mejor terminación: el fibrofácil es mucho más liso que el aglomerado, se lo puede pintar sin enduir y, en general, permite tratamientos de pintura y texturados mejores. Si se le aplica enduido y pintura, es ideal para imitar el revoque de una pared. Es más liviano y, al mismo tiempo, más resistente a los golpes, que en el escenario siempre abundan.

- ✕ En *Mein Kampf*, las paredes que "daban" hierro fueron construidas con fibrofácil, pintadas con aluminio y patinadas con látex, betún y óxidos, más los bulones, se lograba un efecto increíble.

TELAS

Como la madera, las telas se utilizan mucho en teatro. El **liencillo crudo**, para pintar telones, trastos etc.; la **loneta**, para tapetes -a veces llamados "de lona"- . Antiguamente, para dar color a los pisos, se pintaba un tapete de loneta, lo que no es aconsejable cuando la escenografía incluye carros, porque se enganchan y rompen el material. Para los pisos es preferible la loneta plástica, llamada "cobertura", que se usa para cubrir los camiones de carga; es muy resistente, pero no viene en colores pastel, sino en azul, rojo, naranja, negro, blanco, celeste, y no muchos más. No se la puede pintar, porque no hay hasta ahora -por lo menos en el país-, pintura que se adhiera al plástico sin salirse al menor golpe.

POLICARBONATOS

Son más resistentes que el acrílico y soportan altas temperaturas. Los hay de diversos tipos: cristal, traslúcidos, espejados, acanalados, alveolares, amortillados, etc.

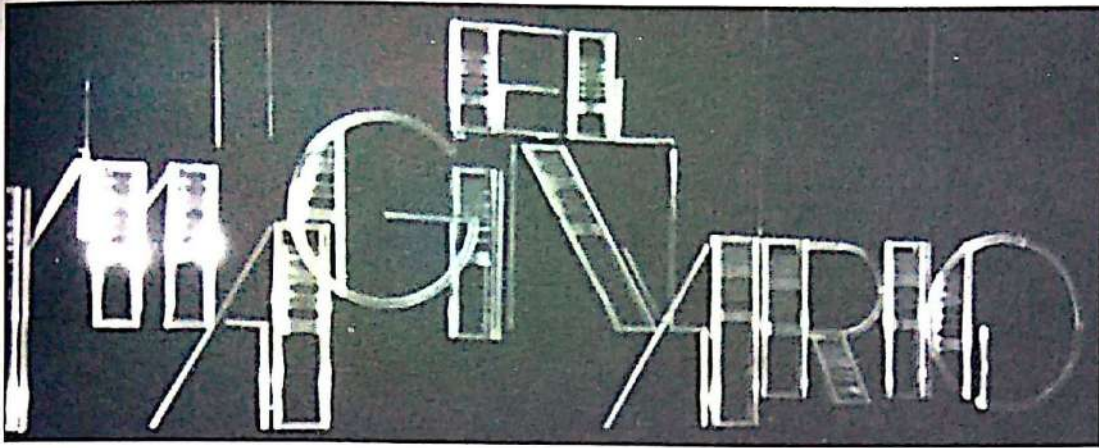
El espejado es muy similar al tul. Iluminado de frente, "da" espejo; iluminado por detrás, es perfectamente transparente.

HIERRO

Se lo consigue en todas las formas y medidas, pero el que más usamos es el caño cuadrado, que suplanta a la madera en la realización de bastidores, si bien aún es muy resistido por los maquinistas tradicionales.

En la Argentina, el primero que lo utilizó fue el gran Saulo Benavente: para *Diario de Ana Frank* (teatro Olimpia, 1974) realizó practicables, escaleras, etc., en hierro.

- ✕ Para *Los comensales*, de George Tabori, dirigida Manolo Iedvabni (teatro IFT, 1975), Rubén Costa realizó la escenografía en hierro. Fui ternado para el premio Molière por este trabajo. (Ver págs. 148 y sigs.)



Cartel realizado en aluminio (El Imaginario).

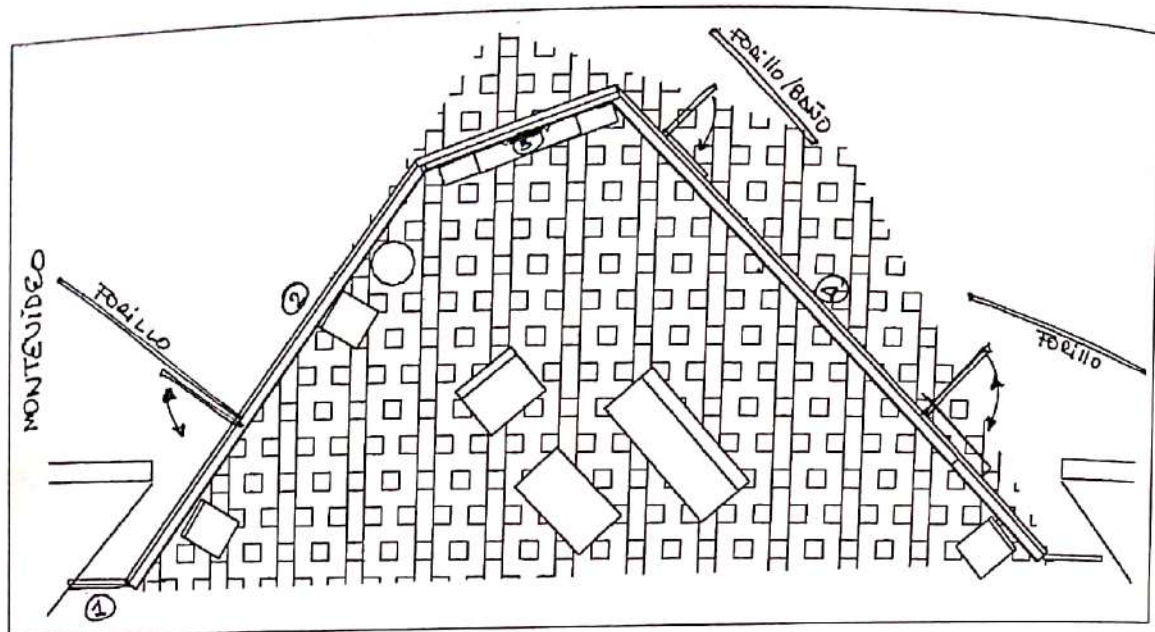
ALUMINIO

Se lo está comenzando a utilizar para construir escenografías, trastos, practicables, etc.; es mucho más liviano que el hierro y más duradero.

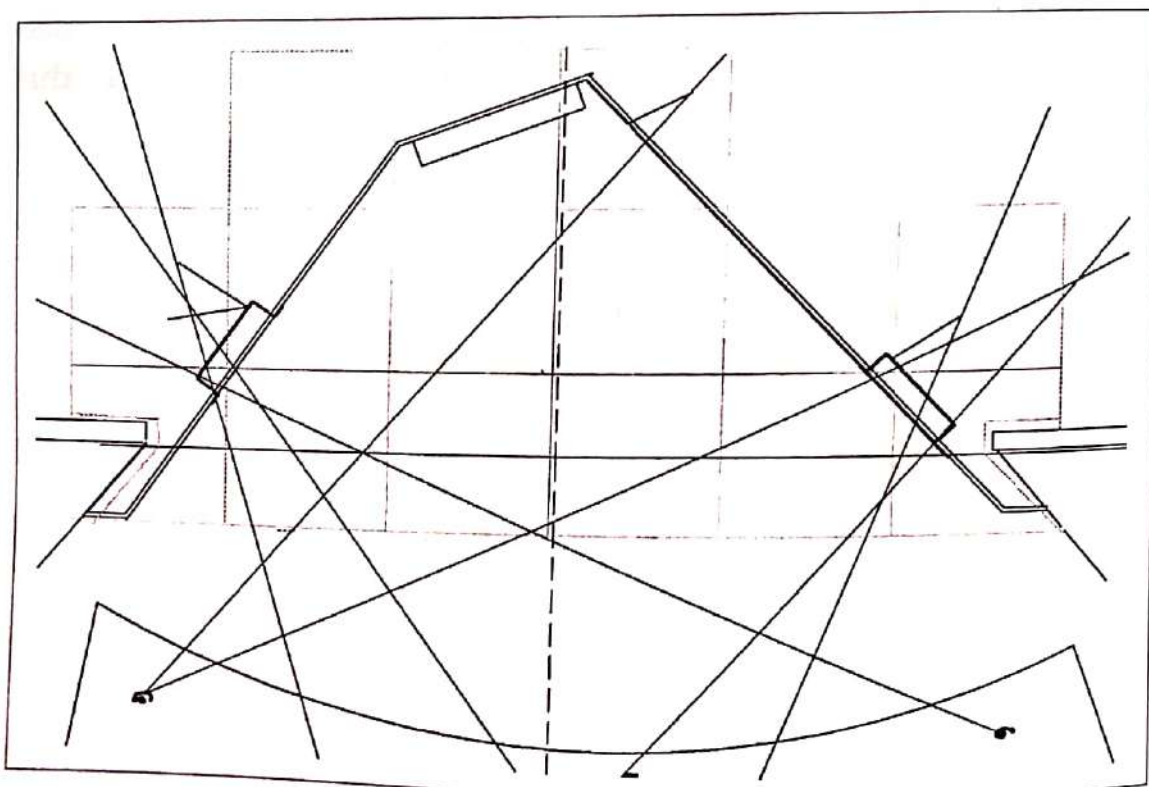
- ✕ Todos los trastos que La Comédie Française utilizó en el escenario del San Martín estaban contruidos en aluminio.

EL DESARROLLO DE LOS PLANOS

1. En la planta y corte definitivos, todos los elementos que componen nuestra escenografía (trastos, ventanas, piso, *plafond*, forillos, cámara, etc.) tienen que estar numerados en el sentido de las agujas del reloj.
2. En otro plano, hay que indicar las cotas para “plantar” la escenografía en el escenario, utilizando el centro de éste como referencia principal.
3. En cada trasto o elemento, se deben señalar todas las medidas necesarias: regruesos, calados, aplicaciones, texturas, color, descuento de pendiente, etc.

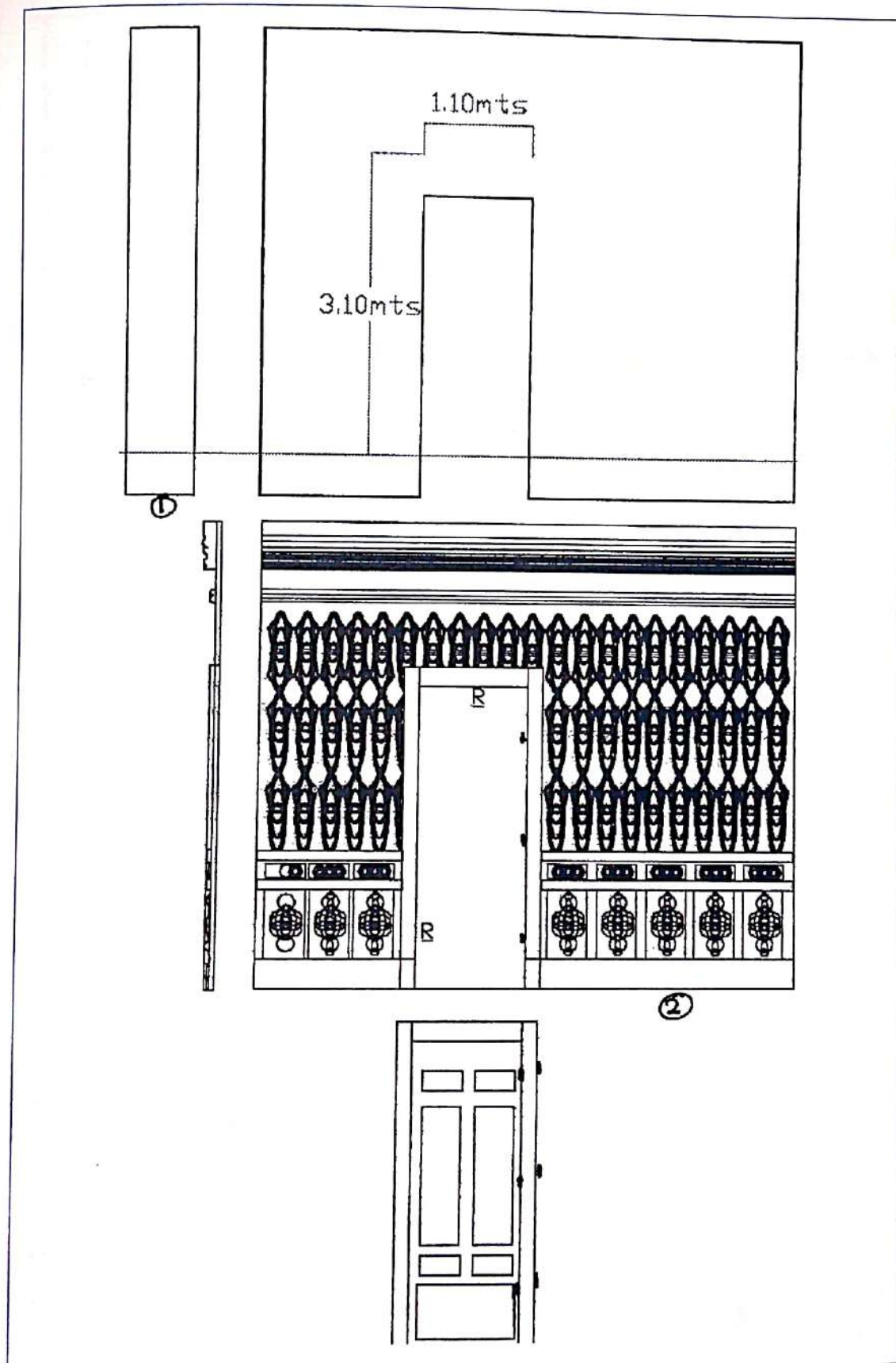


Planta escenográfica (Los lobos).

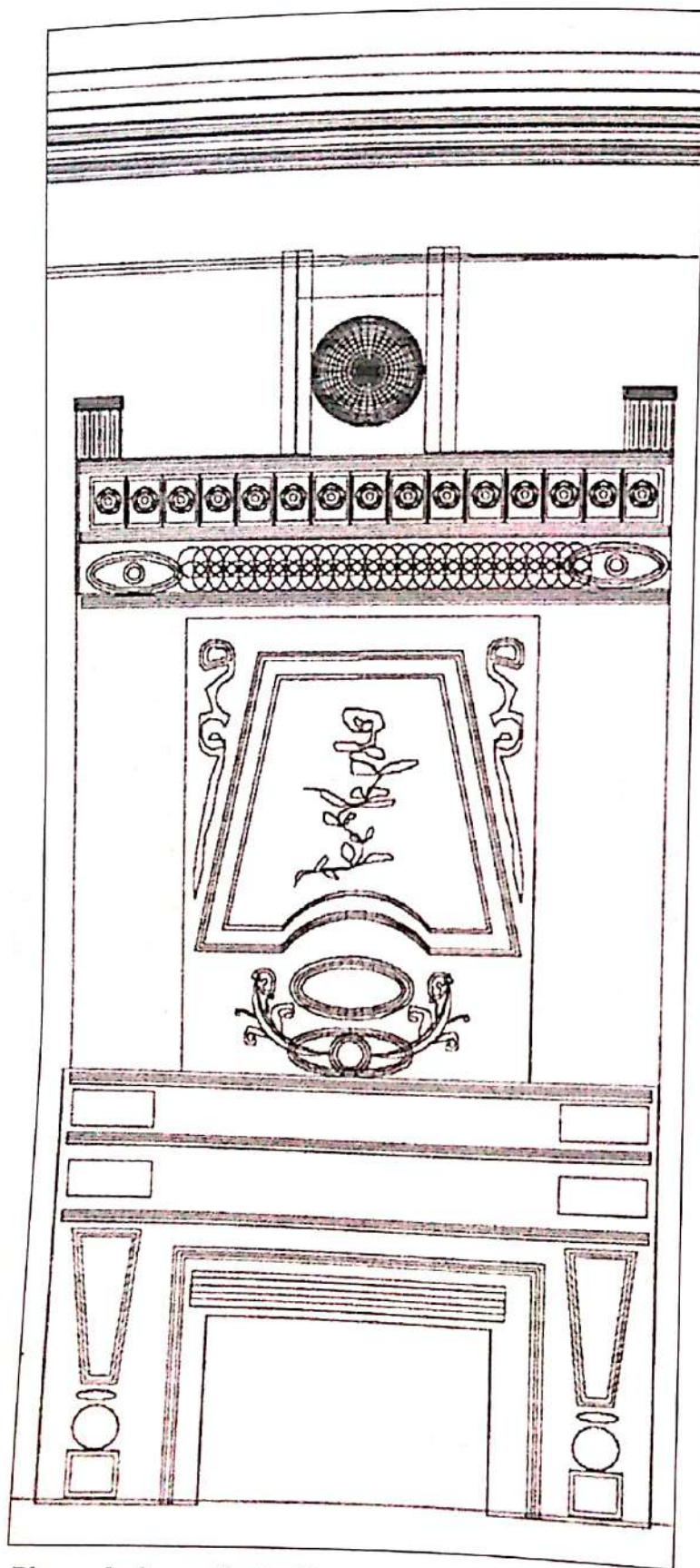


Estudio de visuales sobre la planta escenográfica (Los lobos).

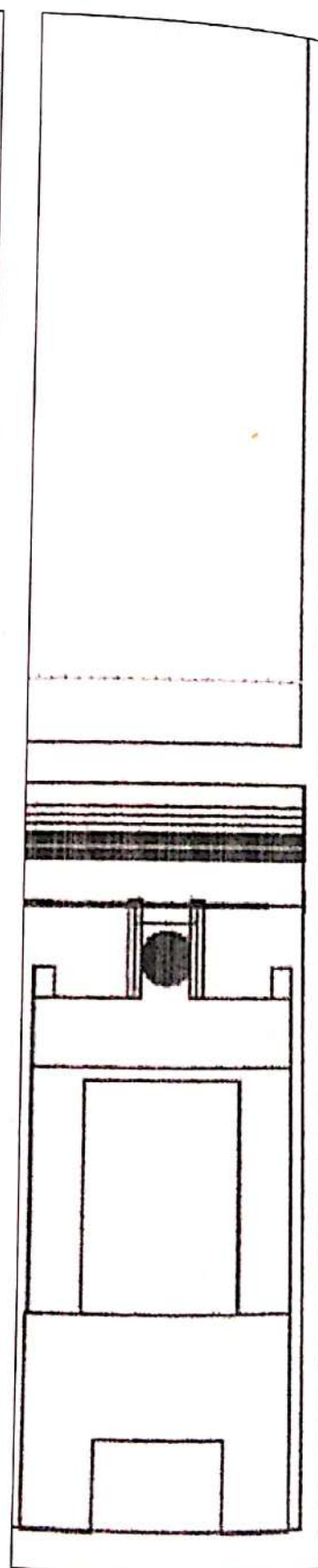
4. Una vez terminados los planos, es conveniente preparar una maqueta. Partiendo de los planos realizados, armar trasto por trasto: ahí veremos cuáles son los errores, los ensambles, las correspondencias de los trastos entre sí, alturas, aberturas, etc.



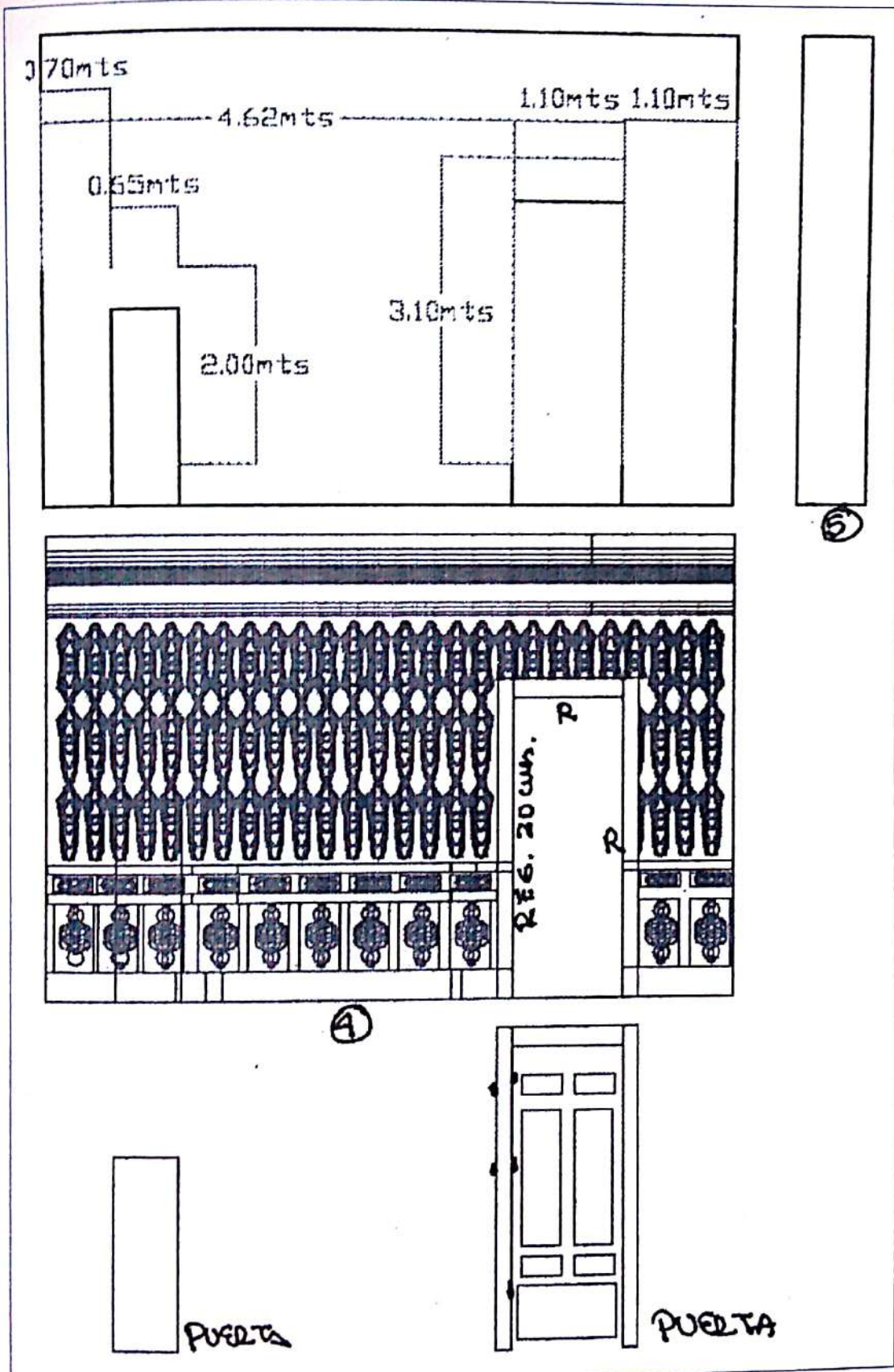
Planos de desarrollo de trastos (Los lobos).



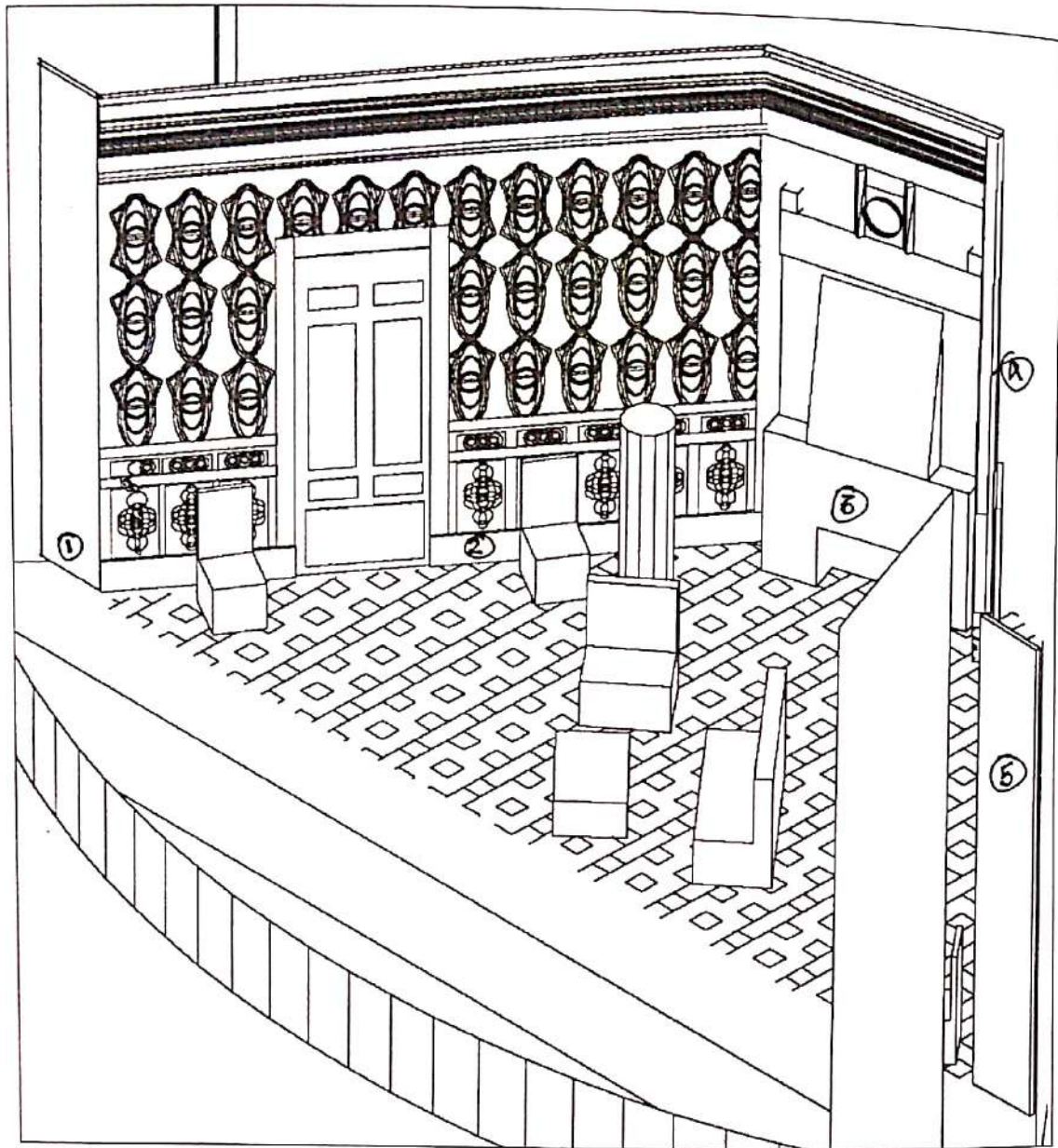
Planos de desarrollo de chimenea. (Ver foto en pág. 238.)



Trastos de chimenea.



Trastos.



Axonométrica (Los lobos).

④ MANOS A LA OBRA

Lo que se necesita es un boceto incompleto,
pensando en que los actores, con sus movimientos y aportes,
terminarán de concebir el verdadero espacio.

PETER BROOK

PRIMERAS IMÁGENES

CHARLA CON EL DIRECTOR

En busca de imágenes plásticas

¿Cómo empezar a trabajar? En las primeras reuniones con el director, ¿cómo transmitirnos nuestras ideas y de qué modo entendernos?

“No hay métodos para trabajar con el escenógrafo”, me confesó Villanueva Cosse, cuando hicimos *Arlequino, servidor de dos patrones*, de Goldoni (1974); y lo reiteró durante la puesta de *Esperando la carroza*, de Jacobo Langsner (Teatro del Centro, 1975). Muchos directores reconocen que no saben cómo comunicarnos sus sensaciones, sus pensamientos, sus ideas, sobre el espacio, la escenografía, etc.

No es común que ensayen con nosotros, o nosotros con ellos. A los actores no se les exige el personaje definitivo al segundo día de ensayo; disponen de dos a tres meses para sus búsquedas y recorren el camino poco a poco. En cambio, a los escenógrafos se nos pide la idea, la planta, los bocetos, ya en las primeras reuniones. Muchas veces nos vemos obligados a realizar el trabajo creativo sin ver los ensayos de los actores. Como le escribió Giorgio Strehler al escenógrafo Luciano Damiani:

Hay una correspondencia permanente entre la escenografía (objeto y espa-

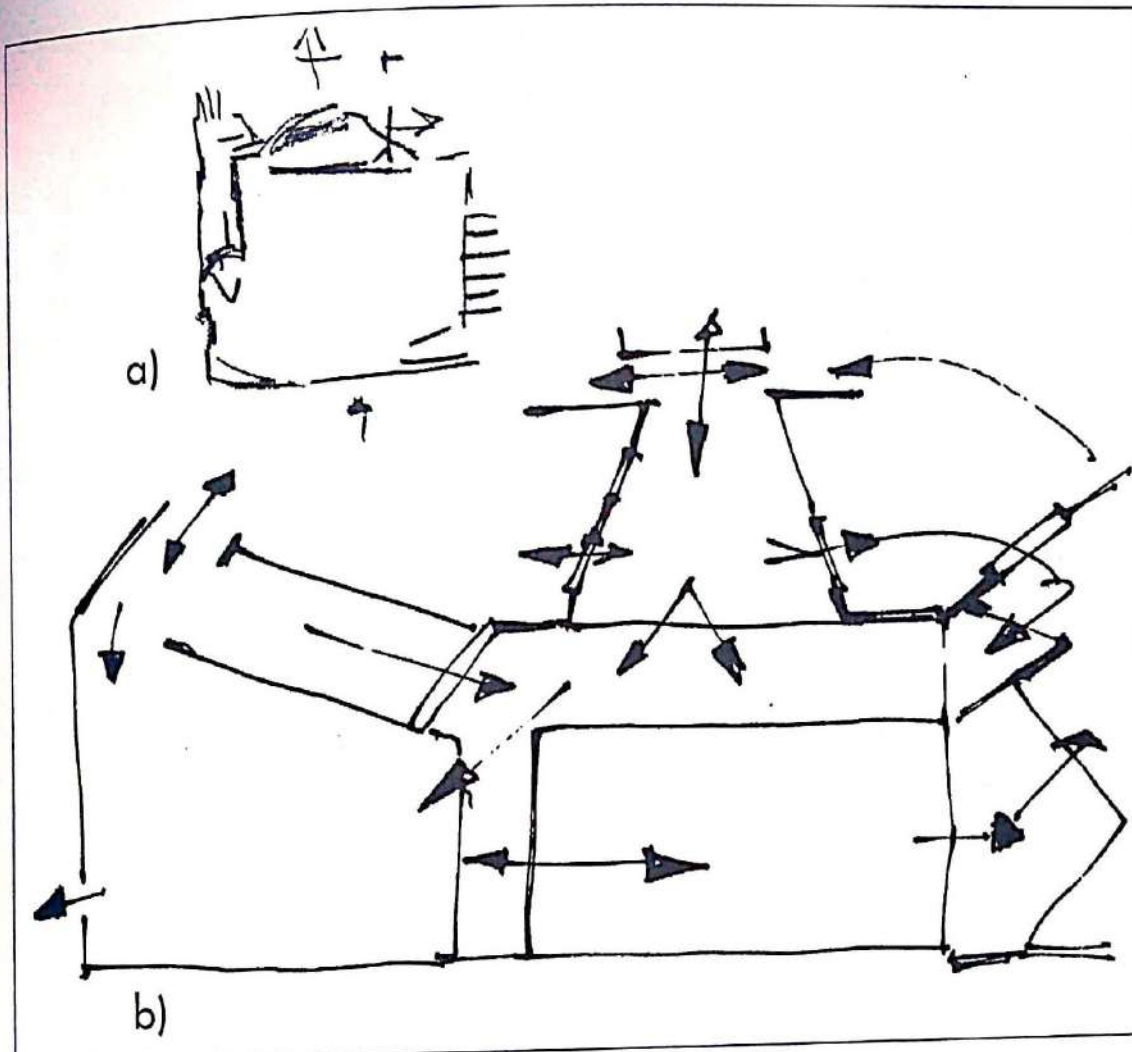
cio) y el actor (palabra, gesto y movimiento). El uno sugiere las cosas al otro; el segundo utiliza y define lo primero. Es una pena que la escenografía, por razones de producción, no pueda nacer al mismo tiempo que la acción dramática...

Debemos emplear casi todas las técnicas, las conocidas y las no conocidas, para poder expresarnos: maquetas, bocetos, dibujos, etc. Y puesto que cada director tiene su propia manera de trabajar y de transmitirnos sus ideas, tendremos que estar muy atentos y entregados para captar esos mensajes.

La relación director-escenógrafo ("casamiento", la designa Alejandra Boero) comienza en las primeras reuniones de trabajo, cuando el director trata de comunicarnos lo que sintió y adónde quiere llegar. Eso a veces lleva tiempo, según el director de que se trate. Pero a veces descubrimos que no nos es posible encarar el trabajo propuesto, porque no compartimos la visión del director. Y, entonces, es aconsejable seguir siendo amigos, y no forzar un trabajo *contra natura*.

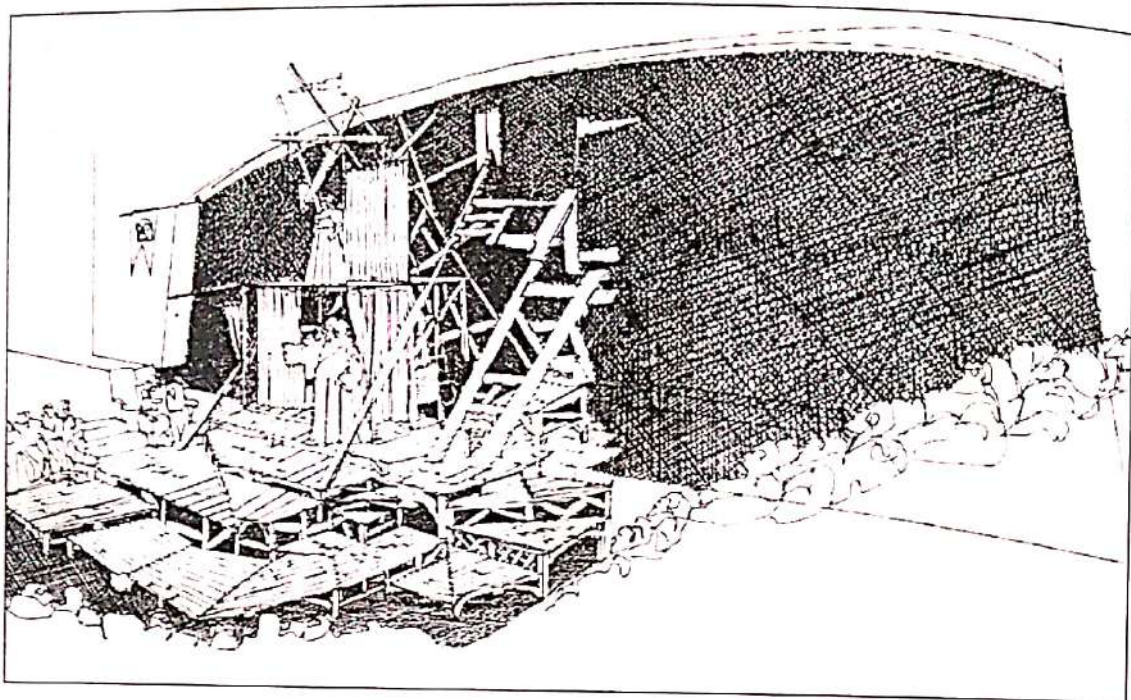
Con Alejandra Boero, directora y actriz, trabajamos juntos desde 1978. Hemos inventado nuestro propio método: Alejandra me transmite con dibujos las sensaciones que le produce el texto. Sabe adónde quiere llegar y cómo contar sus imágenes y percepciones. Algunos ejemplos:

- ✕ "Hay que sacarla de la época en que fue estrenada, en los treinta, y traerla a los años cincuenta. Va a ser más creíble para nosotros mostrar así la 'venta' del sueño americano" (*Escenas de la calle*, de Elmer Rice; San Martín, sala Martín Coronado, 1979).
- ✕ "Muchas puertas, para que los actores entren y salgan dando portazos, pasillos, corredores para transitar la casa y que el espectador los vea pasar" (*Filomena Marturano*, de Eduardo de Filippo; El Globo, 1980).
- ✕ Con la premisa de las puertas y conociendo el teatro en el que íbamos a trabajar, elaboré una planta escénica transitable, sin perder de vista nuestras necesidades. A la vez, me documenté sobre casas napolitanas. De esta manera, fueron creciendo la planta y la escenografía.



Primera planta escenográfica que realicé (b), sobre la base de un dibujo sugerido por Alejandra Boero (a).

- ✕ "Crear algo que dé como muy enclenque, como de teatro ambulante: nada sólido ni concreto. Crear un espacio para el juego de los actores" (*El alquimista*, de Ben Jonson; San Martín, sala Casacuberta, 1980).
- ✕ "Tiene que ser una casa realista, con todos los detalles: puertas, ventanas, vidrios, paredes usadas, *plafond* (techo); que salga agua por las canillas, que se haga café a la vista del público, que la iluminación no se 'vea', como si los artefactos fueran los que iluminan realmente la escena; que los actores, al alejarse de las fuentes de luz, entren en conos de sombra, como sucede en la realidad" (*Adiós, mamá*, Marsha Norman; Ateneo, 1984).
- ✕ "No hacer una escenografía histórico-arqueológica, tratar de



Boceto para El alquimista.

que las escenas tengan continuidad con cambios mínimos, relatando la época con muy pocos detalles, con una muy buena iluminación" (*Poder, apogeo y escándalos del coronel Dorrego*, de David Viñas; Cervantes, 1986).

Agustín Alezzo es director y actor. Nuestra colaboración empezó en 1983. Con él siempre me pasa que, sin haber hablado previamente, coincidimos en todo con respecto a las imágenes desde la primera reunión. Para la puesta de *En boca cerrada*, las primeras palabras que se nos ocurrieron fueron "misteriosa" y "fría":

✕ "Misteriosa, fría, todos los espacios entrelazados. Color: azul"
(*En boca cerrada*, de Juan Carlos Badillo; Fundart, 1984).

¿Cómo modelar las imágenes que se nos aparecían? Asociando y jugando con la palabra "misteriosa", y haciendo memoria, nos preguntamos dónde podíamos encontrar misterio en una casa de familia. ¿Qué es lo que tienen de misteriosas las casas? Cuidado: no es una obra de terror. Pensamos entonces en las casas o departamentos de las décadas de 1910 o 1920: techos altos, puertas de

madera tallada, altillos, largos y angostos pasillos, jardines sombríos y misteriosos que nadie se atrevería a cruzar de noche, sombras de árboles que dibujan extrañas formas, ambientes escasamente iluminados, puertas que no dan a ninguna parte, ventanas tapiadas, *vitreaux* sucios y rotos, sombras que no sabemos de dónde provienen, viejas lámparas de tela, paredes húmedas, empapelados borrosos y oscuros donde imaginar fantásticas formas, pisos de machimbre ruidoso, pianos verticales de roble oscuro, ángulos pobremente iluminados, muebles que tapian puertas, paredes marcadas por cuadros que ya no están...



Preboceto de la escenografía de En boca cerrada.

A partir de la palabra "fría", imaginamos una habitación-bóveda, con elementos comunes a las dos: cortinas de crochet, manteles, floreros, etc. Nos costaba pensar cómo organizarla, dónde ubicar la utilería; pero aunque no aparecieran las imágenes, trabajábamos con la planta escénica, método que empleo normalmente para no quedarme estancado cuando se traban las ideas al principio del trabajo.

¿Qué puede ser *azul* y *frío*? Hay un color al que se lo llama "azul hielo"; las heladerías se publicitan con este azul; las montañas nevadas, los glaciares -sí, los glaciares-, tienen esas tonalidades. Recurrí a mi archivo fotográfico y los encontré "navegando" en el Perito Moreno, Calafate. Los témpanos nos dieron las imágenes que necesitábamos: vimos, por fin, el color y la forma que nos estaban rondando. En síntesis:

MISTERIO = paredes altas - pasillos - ángulos.

FRÍO = azul - piedras - tumba - bóvedas.



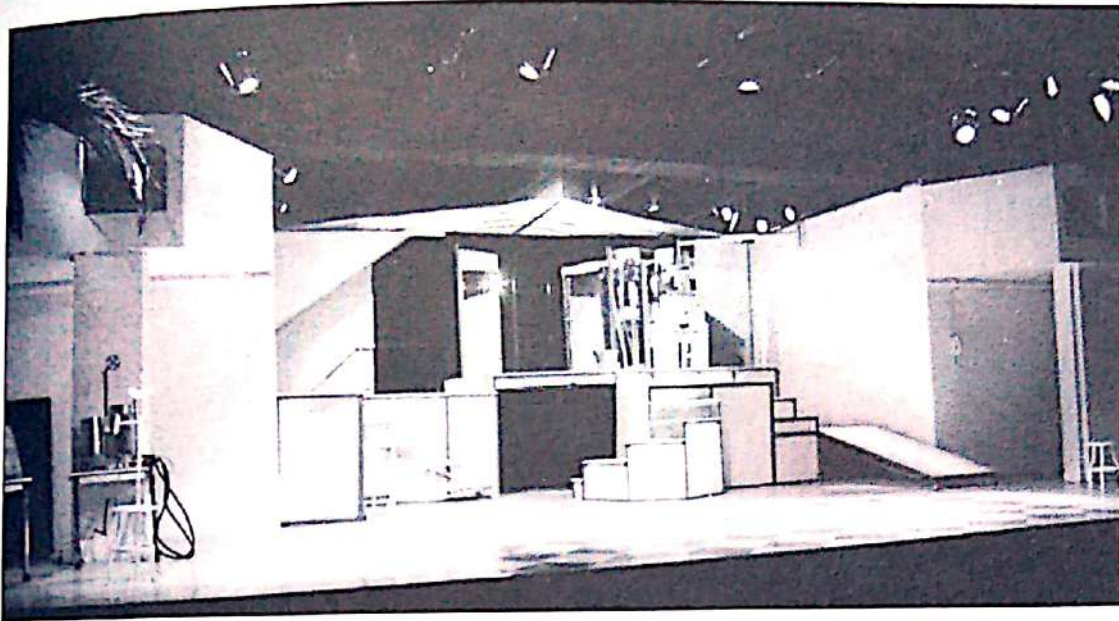
Escenografía de En boca cerrada.

Así, la escenografía se compuso de un fondo de lápidas con inscripciones, bajorrelieves con imágenes de una pareja de recién casados, álamos entrelazados entre los muebles y las paredes, una medianera azulada, un patio o fondo con una mecedora vacía, piedras que envolvían la utilería y la base de los muebles; en un celeste hielo, como si todo emergiera del mismo lugar, grandes lámparas de techo tapizadas con telas... Habíamos encontrado cómo expresar nuestras imágenes. Sin embargo, no hay un solo método para encarar una escenografía, ni un estilo predeterminado para representarla.

- ✕ "Todo blanco, que se parezca a la sala de un quirófano, todas las escenas simultáneas, espejos, ladrillos de vidrio" (*El señor Laforgue*, de Tato Pavlovsky; Olimpia, 1983).

Una vez, Agustín y yo fuimos juntos a la plaza seca de ATC y cuando vimos a los chicos jugando en los diferentes volúmenes y espacios, que a la vez les servían para crear diversas situaciones, nos inspiramos para elaborar el espacio escénico de *El señor Laforgue*.

Las imágenes son fundamentales para nuestro trabajo y, para plasmarlas, tenemos que empezar a desarrollarlas con todas las técnicas a nuestro alcance.



Escenografía de El señor Laforgue.

- ✕ *Israfel*, de Abelardo Castillo (Teatro Argentino, 1966), fue mi primer trabajo profesional. Recién egresado de ITUBA, en la primera reunión con Inda Ledesma, directora del espectáculo, tomé un frasco de café instantáneo y, mostrándolo a trasluz, indiqué la gama cromática que había que lograr con la escenografía e iluminación.
- ✕ En *Matar el tiempo*, de Carlos Gorostiza (Regina, 1982), dirigida por Omar Grasso, la primera sinfonía de Mahler nos inspiró y acompañó en toda la etapa de creación de bocetos y plantas. El resultado: paredes traslúcidas, que dejaban entrever imágenes veladas de cuadros, bustos familiares, muebles.
- ✕ Con Tito Cossa y Rubens Correa, autor y director respectivamente de *Ya nadie recuerda a Federico Chopin* (Planeta, 1982), paseamos una tarde por Villa del Parque (casualmente, los tres nos habíamos criado en ese barrio). Al observar las casas, patios, pérgolas, jardines, incluso la placita que todos conocíamos desde nuestra infancia, surgió el *collage* de recuerdos que luego se volcaron al espacio escénico.
- ✕ Años más tarde, fueron también casas y paredes, departamentos del centro, construidos entre 1910 y 1920, los que me inspiraron para elaborar la escenografía de *El frac rojo*, de Carlos Go-



Preboceto de la escenografía de Ya nadie recuerda a Federico Chopin.

rostiza (Ateneo, 1988), aunque esta vez se trataba de los restos de las demoliciones del ensanche de las avenidas Independencia y San Juan.

Algunos directores, en la etapa de plantas y bocetos no definitivos, acostumbran a releer la obra con los bocetos a la vista, para ver si éstos expresan lo que se proponen y, sobre todo, para verificar si los actores podrán habitar lo que sugerimos.

- ✓ Un buen truco consiste en pegar los dibujos por todas partes -en el estudio, en los pasillos de la casa, hasta en el dormitorio-, para toparnos con ellos y verlos por "sorpresa", como si fuera la primera vez. Eso nos permite asombrarnos, deprimirnos o tranquilizarnos. Cuando vemos nuestros bocetos como si fueran de otro, los podemos criticar, nos es posible tomar distancia y descubrir nuestras dudas. Los soliloquios frente al tablero se confirman: ese algo no funciona (paredes altas o bajas, huecos o ángulos estrechos, aquel carro no gira lo suficiente, las puertas son muy anchas...). ¡Hay que corregirlo ya! Aún estamos a tiempo, y es preferible tirar todo y empezar de nuevo; más tarde, armados en el escenario en escala 1:1, sería demasiado tarde. No queda otro remedio que volver al tablero -o a la computadora- y comenzar nuevamente a trabajar. De todos modos, no es igual

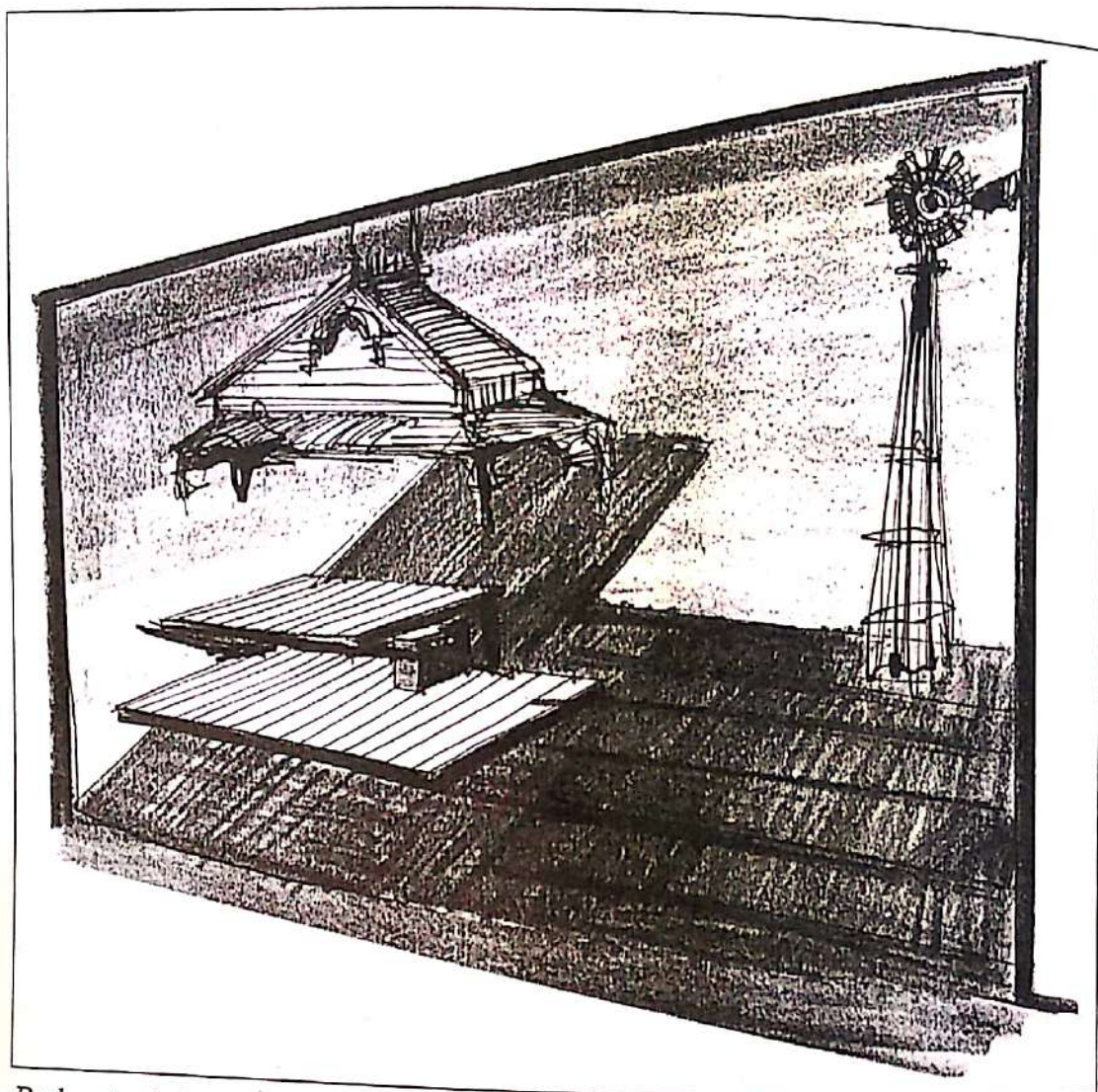
que hacer todo desde cero, aunque al principio no sea fácil borrar la idea-imagen anterior. Pero poco a poco se irá desdibujando, para dejar paso a las que vayan surgiendo, que seguramente serán mejores.

Con David Stivel tuvimos una muy “dura” relación, gracias a su nivel de exigencia, por lo cual le estoy muy agradecido. Nunca terminábamos de crear, siempre quería algo más, y lo increíble era que yo respondía, a pesar de que a veces me dolía comenzar de nuevo.

- ✕ “No hacer una escenografía realista, sino buscar una metáfora, por el lado de la competencia, peleas, agresiones” (*¿Quién le teme a Virginia Woolf?*, de Edward Albee; Regina, 1974). El diseño final se basó en la estructura de un gimnasio. Las barras de madera para hacer ejercicio fueron al final las paredes de la casa.

En 1975 estudiamos con David *El farsante*, obra que no pudimos estrenar (David tuvo que exiliarse en Colombia). La primera idea que analizamos en bocetos y maquetas nos gustó mucho en cuanto la concebimos, pero había *algo* que no nos terminaba de convencer. Leíamos la obra una y otra vez y volvíamos a dibujar las escenas; no obstante, presentíamos que la idea resultaba demasiado dramática para ese texto: no podía contenerlo. La obra se nos escapaba por los huecos de la escenografía. Necesitaba paredes: el techo flotante y el piso rampado no eran suficientes para sostenerla. La “hermosa” idea no capturaba la obra, no la expresaba, no era para *El farsante*, quizá sí para una obra de Eugene O’Neill. Hacía falta otra escenografía. Con estas dudas y nuevas ideas, surgió una imagen más realista, pero sin perder el encanto y la magia de la anterior.

Estas sensaciones son muy difíciles de detectar. Tenemos que ser muy sinceros con nosotros mismos y estar atentos a nuestras intuiciones, a ese presentimiento que por suerte nos hace dudar, a ese cosquilleo que nos avisa que algo anda mal. Lo aconsejable en estos casos, cuando no aparece nada diferente, es volver al texto, “es-



Preboceto de la primera idea escenográfica de El farsante.

cucharlo" y descubrirlo. Así será posible determinar el estilo definitivo para nosotros. Es necesario estar muy entregado y convencido de la propuesta general, pues es la única manera de trabajar bien y con felicidad, sensación que nunca debemos abandonar en nuestra profesión, para poder gozar plenamente con este bendito trabajo.

En la segunda parte de este libro incluyo un relato pormenorizado de la manera en que se puede trabajar con las "primeras imágenes", ejemplificando con la obra *Nuestro fin de semana*, de Roberto Cossa (ver págs. 143 y sigs.).

Resolución de necesidades funcionales

Además de las **imágenes plásticas** que surgen de la obra, los directores trabajan con el escenógrafo para resolver las **necesidades funcionales** de la puesta: por ejemplo, determinar las áreas principales de acción, dónde ubicar las entradas y salidas de los actores, etc. Si hay cambios escenográficos, el escenógrafo aconseja cuál es el modo más recomendable de llevarlos a cabo, sin obstaculizar el relato dramático y según la idea de la puesta. Los cambios pueden realizarse "en apagón" o a la vista, con una iluminación especial, llamada comúnmente "luz de cambio". Hay que tener en cuenta que, con justicia, en algunos teatros -en casi todos los oficiales- los técnicos cobran por salir a escena con telón abierto.

En los primeros encuentros de trabajo (ensayos, para nosotros), el director apoyará su concepción de la obra en el escenógrafo, quien, a su vez, deberá desarrollar sus ideas con el objetivo en mente de vincularlas a las propuestas de dirección. Con todas estas premisas, junto con las medidas exactas del escenario y la sala, iremos estructurando nuestro proyecto. Si podemos presenciar ensayos (a veces, por necesidades de producción, debemos realizar la escenografía antes de que éstos comiencen), tendremos la oportunidad de oír el texto, su cadencia, su ritmo, lo cual, en caso de que también diseñemos la iluminación, es muy necesario. Podremos comprobar en el lugar si nuestras ideas funcionan, si no entorpecen la actuación. Simultáneamente, cuando se presenten dificultades y dudas, nos será posible aportar soluciones y sugerencias.

SEPARAR SEGÚN LAS INTENCIONES DRAMÁTICAS

El escenógrafo establece los puntos de partida y conceptos referentes a la puesta y al espacio escénico basándose en los objetivos de cada escena. Es muy conveniente separar la obra, en cada escena, no según las entradas y salidas de los personajes, sino de acuerdo con las **intenciones dramáticas** que las conducen. Para ilustrar cómo se trabaja esta técnica, me basaré en la primera escena de *Nuestro fin de semana*, de Roberto Cossa (*Teatro 1*, Ediciones de la Flor,

Buenos Aires, 1994, págs. 16 a 20), desde "Elvira, Beatriz y Carlos" hasta la entrada de "Sara".

- ✓ Leemos esas páginas y tratamos de sintetizar las intenciones o acciones que captamos:
 - Elvira* trata de mortificar a su hermana, *Beatriz*, y echarle en cara el hecho de que vive sola.
 - Desde que murió el padre de ambas, *Elvira* no tiene con quién hablar.
 - Envidia a sus hermanas casadas.
 - Psicopatea a su hermana: le hace sentir que es mayor, se queja de que la plata de la pensión del padre no le alcanza...
 - Beatriz* no se quiere hacer cargo de ella y trata de cambiar de tema permanentemente: "Pienso que va a estar fresco esta noche" (pág. 18, línea 32).
 - Elvira* es sorprendida por *Carlos*. ¡Pero, atención!: como estamos analizando según las intenciones dramáticas y no según las entradas y salidas de los personajes, no cambia la escena con la entrada de *Carlos*; la escena sigue al continuar *Elvira* con su idea de atacar a su hermana.
- ✓ Imaginamos que estamos presenciando un ensayo y nos piden armar la escena con muy pocos elementos:
 - Tenemos que ubicar una mesa y dos sillas. A *Elvira* la sentaríamos en una silla que la hundiera. A *Beatriz*, en una más cómoda, de la que pudiera levantarse y salir con rapidez. Para que se libere de *Elvira*, hay que buscarle acciones físicas, por ejemplo, recoger ropa de la sogá, prender la luz del patio, vigilar la comida en el horno. *Elvira* las seguiría con la mirada o físicamente.
- ✓ Dibujamos todas estas propuestas, viéndolas durante los ensayos. Al director le servirán luego como referencia, para probar qué movimientos o acciones son más convenientes en la captación de la idea esceno-dramática.
- ✓ En el ensayo, dispondríamos de mesa, sillas, macetas, sogá para la ropa y puerta por donde aparecerá *Carlos*. *Elvira* no debe verlo, sino oírlo, para poder sorprenderse y darse cuenta de que él sí vive en casa de su hermana, aunque sea transitoriamente, lo

que le da otra vivencia a *Elvira*, “a él sí que lo invitan y yo sola en casa con los recuerdos de papá”. Aquí nace una primera planta.

Así se va armando el rompecabezas de la planta escénica. En la medida en que vamos conociendo las necesidades dramáticas de la obra palmo a palmo, y por medio de la realización de un guión al estilo cinematográfico,* podemos ir resumiendo lo esencial con titulares para cada escena: ELVIRA ACOSA A SU HERMANA, etc.

EL MÉTODO DE LAS ACCIONES FÍSICAS

Es fundamental basar nuestro trabajo en el conocimiento de las **acciones físicas** de los actores en el escenario. Nos ayuda a trabajar, en la puesta en escena, con criterio y mayor sentido dramático-espacial. El espacio debe aparecer poco a poco; si no, sólo se logra una solución falsa: la decoración.

Los escenógrafos no nos acercamos a la escenografía a través de lo pedido por el autor, ni de lo exigido por convenciones o esquemas preconcebidos, sino a través de las necesidades dramáticas. No es bueno para nosotros guiarnos por mandatos provenientes de libros o fotos, o de los usos y costumbres, que mantienen el axioma de “si siempre se hizo así, ¿por qué vamos a cambiar?”. De hecho, nuestra manera de “ensayar” consiste en **tomar notas** en los ensayos del director con los actores. Junto a ellos, buscamos la forma de diagramar el espacio dramático, y en los diseños y su realización volcamos las acciones sugeridas.

Si como escenógrafos nos subordinamos al texto, crearemos, sin duda alguna, algo formal. Lo que tenemos que descubrir en la obra es su dictado, lo que nos dice el subtexto, para luego trabajar sobre los estímulos que nos produce su ritmo, su cadencia. Así formare-

* Ver *Cómo escribir un guión vendible*, de Christopher Keane, en esta misma colección.
[N. del E.]

mos nuestro propio criterio frente a ella y compartiremos nuestra interpretación y sentir con el director. Escena por escena, a través de simples episodios, podremos ir armando nuestras propias ideas sobre el espacio escénico.

Al aplicar el método de las acciones físicas, sintetizamos todos los objetivos conducentes a expresar una misma situación. Ésta es una división menos desmenuzada de la obra y de gran importancia para el trabajo del actor en el aspecto analítico.

Muchos de los grandes dramaturgos utilizaban este método. Bertolt Brecht titulaba las escenas de sus obras, para que no quedaran dudas acerca del sentido de cada segmento; Stanislavsky también subdividía las escenas y las rotulaba: "El nombre correcto que cristaliza la esencia de cada unidad", decía, "descubre su objetivo fundamental". En la segunda parte de este libro, incluyo el relato del proceso de creación de la escenografía para *Los comensales*, basado en el concepto de las "acciones físicas" (ver págs. 148 y sigs.).

Cuando conocemos algo muy bien, comúnmente no le prestamos atención. Pero si lo rodeamos de misterio, ese "algo" recuperará su atractivo. Brecht, por su parte, proponía la parábola, es decir, la narración de un suceso fingido, del que se deduce por comparación alguna enseñanza al servicio de las fuerzas de la razón. Para el escenógrafo, la narración significa "relatar" el espacio. De acuerdo con lo que nos inspire el texto y según el criterio del director, como ya dijimos, debemos saber qué queremos decir y cómo desarrollar el relato. En contraposición con la escenografía realista, no mostraremos todo desde el vamos, sino poco a poco, con el fin de despertar en el espectador el juicio crítico. Al sugerir, estimulamos la fantasía, cosa que no sucede a veces con el planteo superrealista.

La solución es mostrar un espacio conocido, texturas familiares pero alejadas al mismo tiempo.

No se trata de **decorar** la obra, sino de **animar el espacio** por medio de la poesía, empezando con un gran vacío para ir interponiendo, paso a paso, nuestras concepciones, con un realismo rico que rehúya del naturalismo burdo y ramplón.

Nuestra escenografía no interrumpirá el ritmo de la puesta. Es

necesario que prevalezca lo pictórico sobre lo funcional y que la escenografía, el vestuario y las luces formen parte de la interpretación escénica.

Uno de los escenógrafos más notables fue el diseñador alemán Caspar Neher. Después de la Segunda Guerra Mundial, se hizo famoso por sus trabajos en el Berliner Ensemble, bajo la dirección de Brecht. Uno y otro se complementaban de una manera diferente de la acostumbrada. Neher trabajaba sobre las acciones y las escenas, y sus dibujos servían a Brecht de puntos de partida, aunque no supiera de antemano cuál iba a ser la escenografía final. Los dibujos -apuntes- sugerían las acciones dramáticas y, al mismo tiempo, estimulaban a los actores en los ensayos. Neher partía del autor y de lo que éste quería contar: la Roma de Shakespeare, por ejemplo, no es la Roma de Racine. Neher fue un gran pintor, pero ante todo, un relator. "Todo lo que no existe en función del relato no hace más que perjudicarlo", era su lema. "Con sus dibujos", decía Brecht, "comienza siempre por las personas y lo que les va sucediendo; construye el espacio, para que experimenten algo ahí".

Pero Neher no se limitaba a los bocetos: tomaba una silla, por ejemplo, y pensaba dónde ubicarla para mejorar la calidad de la actuación. Sostenía que los pequeños objetos que el actor tuviera en sus manos debían ser siempre auténticos. Las sillas y la mesa eran bajas para que los comensales se vieran obligados a adoptar una actitud particular y la conversación resultara fuera de lo común. Esos detalles contribuían a aclarar el proceso creativo.

Stanislavsky y Brecht establecieron las bases actuales de una escenografía al servicio de hacer realidad nuestras imágenes. Ellos proporcionaron las herramientas para estudiar la obra desde las pequeñas escenas, y para armar y diseñar la idea escenográfica total.

El trabajo teatral no tiene un solo "dueño", se trabaja en equipo. Cada uno, desde el papel que desempeña, podrá aportar su creatividad para hacer del espectáculo un todo y para incentivar la participación del espectador, las más de las veces acostumbrado a observar complacientemente el escenario.

CONOCER LA SALA

Antes de comenzar a diseñar un nuevo trabajo tenemos que conocer la sala donde se estrenará el espectáculo. Las ideas se ajustarán y adaptarán a la realidad del escenario, con sus anchos, largos, alturas, capilla, etc., esa misteriosa caja que nos ayudará si sabemos cómo tratarla.

Trabajando con Alejandra Boero, he tenido la dicha de presenciar su "saludo de presentación" a los "habitantes" de la sala, esos recuerdos que quedaron prendidos en cada moldura, en cada butaca. Alejandra se adelanta al proscenio diciendo: "Hola, ¿qué tal?, soy Alejandra Boero, directora del espectáculo que estrenaremos dentro de algunos meses; les pido que nos ayuden, esperamos llevarnos bien, chau... nos estamos viendo". Les habla a los que dejaron horas de sus vidas, ahí, gozando, sufriendo, aplaudiendo, participando de ese espectáculo singular que nos brinda, noche a noche, el teatro. Cargada de esa energía única e irreemplazable, la sala nos espera.

A principios de 1974, en el teatro Odeón (hoy desgraciadamente desaparecido), estrenamos *Arlequino, servidor de dos patrones*, de Carlo Goldoni, dirigida por Villanueva Cosse. Antes de que llegaran los actores a ensayar, me puse a recorrerlo con mi hijo Iván, de siete años por aquel entonces. Espiamos todos sus recovecos, los camarines desocupados y destartados, que habían sido construidos pensando en aquellas grandes compañías que ya no se convocan; escaleras y más escaleras, como diseñadas por Escher, desgastadas por el paso de tantos actores, bailarines, cantantes y comediantes que transitaban las épocas gloriosas del teatro argentino; el foso de orquesta, inutilizado; palcos, paraíso..., todo demasiado grande para nuestros días.

Evidentemente, el Odeón y todos los teatros de fin del siglo XIX fueron diseñados con otras expectativas de público. Se colmaban los teatros y se ofrecían dos funciones diarias en la semana y tres, los fines de semana. Esa época pasó, pero felizmente todavía podemos apreciar algunas de las pocas salas que han quedado. (Esperemos que alguna vez alguien se oponga firmemente a la destrucción de es-

tos monumentos históricos y que haga cumplir la ley de protección vigente, para que ningún otro teatro sea transformado en playa de estacionamiento o en templo "evangelista" -en los cuales rinde más, por supuesto, el metro cuadrado, pero bien sabemos que no es éste el propósito de la cultura-.)

Iván y yo estábamos absolutamente solos, teníamos ese maravilloso teatro a nuestra disposición. Desde el paraíso, veíamos a lo lejos el escenario, apenas iluminado por la luz de vigía, y desde allí podíamos casi tocar la imponente araña, que, junto con el *trompe-l'œil* pintado en la cúpula, reinaba sobre el Odeón. En un momento, quizás estimulados por crujidos -¿pasos?-, goteos de canillas, e incitados por esa "música" tan especial de los teatros vacíos, nos invadió una hermosa y extraña sensación que mi hijo expresó al decir: "...solamente falta que aparezca el Fantasma de la Ópera...".

Para "oír" el escenario, tratemos de llegar al teatro antes que nadie, entremos en la sala sigilosamente -para no "molestar" a sus habitantes- y sentémonos en las últimas filas. Probemos acoplar-nos a ese silencio, observarlo, espiarlo en su penumbra para captar el momento en que deja entrever sus "entrañas": las patas recogidas a medias, las sillas vacías, mientras esperan a los actores para el ensayo. Entonces podremos comenzar a dialogar con ese espacio, aprovechar ese instante único: nunca se nos volverá a repetir; por lo menos, no en ese teatro.

En mis primeros días de director escenotécnico del Teatro Colón, recorriendo el escenario ya armado para el concierto de la Filarmonía, me topé sin querer con su sala. ¡Oh, Dios, qué maravilla!... poder apreciar esa belleza, sola para mí... Qué clima especial tienen todas las salas, especialmente cuando están esperando al público, qué misteriosas y atractivas son. Más todavía, la del Colón. Como dijo Pavarotti, cuando le preguntaron qué le parecía la sala (cantó en ella *La Bohème*, en 1987): "El problema de esta sala es... su perfección".

Pero no debemos permitir que estos teatros nos inhiban. Hay que hacer lo que uno sabe, sacándose ese peso histórico de encima. Cuando preparamos con Hugo Midón *Socorro, socorro... los globolinks*

(Colón, 1987), nos costó mucho el arranque. Pensábamos la puesta con relación a la sala, pero ésta evidentemente nos pesaba, hasta que al final decidimos hacer "la nuestra" y nos concentramos en el escenario y en el espectáculo, no en sus oropeles y caireles. Jamás en mi vida una sala había tenido para mí tanto peso (ver pág. 176).

No crean que exagero: la primera vez que trabajamos con este tipo de salas podemos llegar a cometer muchos errores si no las estudiamos hasta en sus mínimos detalles. (Los actores también lo saben. Recuerdo que cuando estábamos preparando *Escenas de la calle*, de Elmer Rice -San Martín, sala Martín Coronado, 1979-, Hugo Soto tenía temor de que no se lo oyera bien. Temprano, antes de que comenzaran los ensayos, se ponía a probar la potencia de su voz con un amigo sentado en el *pullman*.) También tenemos que escuchar a los técnicos del teatro, que saben aconsejar muy bien por experiencia, por cariño y respeto al oficio y al arte escénico.

RECUERDOS DE LA SALA MARTÍN CORONADO

La Martín Coronado es uno de los escenarios y sala de prosa más perfectos del mundo. He trabajado muchas veces en ella y conservo hermosos recuerdos. Allí he recibido dos de las mayores satisfacciones personales y profesionales de mi vida. Una de ellas es la siguiente: cuando mi hijo Pablo vio la escenografía de *Escenas de la calle*, de Elmer Rice, me preguntó si la había hecho yo. Al responderle que sí, me felicitó y me dio un beso. La otra es más reciente: en 1994 estábamos preparando el montaje de *Pina Baush*, de gira en ese momento. Un domingo a la mañana, mi hija Micaela vio el escenario en preparación y me pidió que me comunicara "urgente con Hugo Midón, porque quería estudiar teatro, ¡ya!". Por supuesto, desde entonces estudia teatro con Hugo.

Otros gratos recuerdos de la sala Martín Coronado son los aplausos de la última función. Me gusta pararme en la primera fila para escuchar esa ovación. Creo que en el teatro de prosa es única. En el final de *Ricardo III* (1997), el público no se movía de la platea y casi se cae de espaldas cuando los técnicos -que, siguiendo una antigua

costumbre, habían preparado una sorpresa para los actores-, en uno de los innumerables bises de los aplausos, apagaron las luces del teatro y pusieron una canción de Fito Páez, acompañada con *intelabines* (luces robóticas) que cambiaban de colores y formas recorriendo escenario y sala. Los sofistas accionaron la saca con "nieve" (papelitos picados que al caer producen el efecto de una nevada), el escenario se convirtió en una discoteca y Alfredo Alcón, cuando se repuso del asombro, comenzó a bailar al compás de la música. Ahí sí que el público se volvió loco, y creo que fue uno de los aplausos más emotivos que me tocó vivir.

El aplauso de despedida de Marcel Marceau (mayo de 2000) fue muy largo y apasionado, pues se trataba de la despedida de un hombre excepcional. El público no lo dejaba ir y, en la cuarta o quinta salida para saludar, todos comenzaron a entonar el canto popular utilizado en los conciertos de rock para pedir un bis: "O-o-o-o-ooo...". La sorpresa y la sonrisa de Marceau fueron y son imborrables.

También en la última función de *Locos recuerdos*, dirigida por Hugo Midón, el público no quería irse y aplaudía, aplaudía...

Otra despedida memorable fue la de La Comédie Française. Un aplauso sensacional; y yo, como siempre, en la primera fila, pero esta vez compartiendo la felicidad con el delegado general de Producciones Internacionales, el señor Olivier Giel. El actor principal de esta compañía, Gérard Giroudon -que interpretaba a Scapin en *Las picardías de Scapin*, de Molière-, se despidió de los técnicos del teatro, uno por uno, agradeciéndoles por lo feliz que había sido al compartir con ellos las funciones.

ESCENOTÉCNICA

TOMAR MEDIDAS

Antes de realizar los planos definitivos, debemos saber cuáles son las medidas exactas del escenario, la sala y el *pullman*. Esto nos servirá para luego "tirar" visuales de diferentes ángulos y estudiar cómo

mo desaforar hombros, parrilla, trastos, luminarias y otros elementos. La primera pregunta que nos harán los técnicos de luminotecnia, antes de colgar las luminarias, será: "¿A qué altura van las varas de luces y las bambalinas?". A todo esto, la escenografía ya estará construida y será inmodificable. Por eso, para evitar sorpresas desagradables, hay que rever todas las medidas y dudas que se nos presenten y volver a la sala cuantas veces sea necesario. Actualmente, las salas poseen planos para nosotros, pero casi siempre son los originales de obra, a los que no se les han agregado las posteriores reformas, así que es mejor que replanteemos nosotros mismos el escenario y la sala, *pullman* incluido.

- ✓ Replantar la primera fila de platea, el centro y sus dos extremos, que, si no son bien estudiados, se convierten en la visión más exigida del espectador. Se consultará con el asistente, los maquinistas y los técnicos. El centro de la primera fila es útil para definir las alturas de los trastos, de las bambalinas (más, si queremos ocultar los *spots*), etc. Las butacas extremas de platea, normalmente en el medio de la sala, nos marcan las visuales y los límites laterales del escenario; la última fila del *pullman* nos confirmará cuánto no se ve, especialmente si pensamos incluir pisos altos y acciones por debajo.
- ✓ Para medir el escenario necesitamos un bloc de notas y lápiz, birrome o lapicera; un metro de carpintero... de 2 metros, valga la contradicción; una cinta métrica de 5 metros como mínimo, aunque la de 30 sería la ideal. Es imprescindible contar con un ayudante.
- ✓ Dibujar a mano alzada, con una escala a "ojo", todos los recovecos del escenario, para después, ir acotándolos en un borrador.
- ✓ Para medir la altura de embocaduras, bambalinas, varas de luces, etc.: tomar dos listones de madera y hacerles marcas cada tantos centímetros (los que consideremos necesarios). Con ellos podremos llegar bien a alturas incómodas. En cambio, no son recomendables los metros de cinta, porque no son rígidos, ni los electrónicos o digitales, porque pueden tomar medidas falsas, si encuentran interferencias, algo habitual en un escenario. Con

esta misma vara y sistema, comprobaremos cuál es la altura máxima en el fondo del escenario visto desde la última fila del *pullman* y pasando por el filo de la embocadura. Depende de la sala, pero, normalmente, no se llega a ver más de tres metros (increíble, ¿no?). Esta medida nos servirá para saber hasta dónde podemos trabajar con las elevaciones.

- ✕ Trabajando yo como director técnico, no como escenógrafo, en la puesta de *Ricardo III* (San Martín, 1997), Agustín Alezzo y Marta Albertinazzi, director y escenógrafa, advirtieron los problemas de visión que podrían producirse en la escena de la abadía si se realizaba una pasarela a tres metros de altura. Al comprobarlo, decidieron bajar la elevación del puente que ya estaba diseñado. Como decía mi maestro, Luis Diego Pedreira, los del *pullman* también tienen derecho a ver toda la escenografía.

Otras medidas para tener en cuenta, si la producción se realiza fuera del teatro, son las de las aberturas, pasillos, escaleras, es decir, los lugares por donde entrarán los trastos, los practicables, las esculturas, etc. Es fundamental saber con anterioridad cómo cortar o modular las partes que se van a realizar. Actualmente también se tienen en cuenta las medidas de los *containers*, para que puedan ser transportados en barco o avión.

LOS PLANOS PARA LA REALIZACIÓN

- ✓ **Dibujar una planta detallada**, incluyendo todos los trastos, practicables, puertas, ventanas, preferentemente a 1:20 (5 cm = 1 m). Así podremos apreciar mejor los detalles, encastrés, regrueros, ensambles, etc.
- ✓ **Enumerar todos los trastos de izquierda a derecha**. Es aconsejable seguir este orden y no obviar absolutamente nada. Será una ayuda útil para todos los que realizarán la escenografía: es más sencillo ubicar rápidamente un elemento en el escenario que en los talleres. Normalmente así ocurre en los teatros oficia-

les, que cuentan con una dirección y oficina técnica. Los planos son estudiados antes de la realización y la enumeración correcta facilita su estudio y comprensión.

- ✓ **Acompañar los planos con una maqueta** que, preferentemente, haya sido realizada a partir de las copias de planos. Así verificaremos si son exactas las alturas, las medidas y los encastres.
- ✓ Es a esta altura del proceso –y no antes– cuando debemos **realizar los planos axonométricos** por medio del AutoCAD. Casi son mejores que las maquetas: posibilitan estudiar con precisión todos los ángulos, en forma rápida y exacta, y se pueden realizar *primeros planos*.
- ✓ **Desarrollar trasto por trasto, con todas las acotaciones necesarias, en el orden y numeración que figuran en planta.** Es mejor pecar de obsesivos: no olvidemos que los que construyen nuestra escenografía toman contacto con la propuesta por primera vez. Puede ser, también, que intervengan varias personas (divididas por turnos, lo cual es normal en los teatros oficiales). Insisto: cuanto más indicaciones demos, mejor. Incluso es aconsejable tener reuniones previas con todos los equipos que van a realizar nuestro trabajo.
- ✓ Si trabajamos en un **escenario con pendiente**, tendremos que aplicarla a cada elemento y, en caso de que no esté perpendicular a la boca, sino inclinada, calcularemos el porcentaje a descontar, para evitar que se nos “caigan” las verticales.
- ✓ **Indicar, en cada grupo a construir, detalles de aberturas**, con las puertas o ventanas correspondientes, preferiblemente acompañados de un dibujo a mano alzada de ese grupo. Así indicaremos todos los planos necesarios.
- ✓ El *plafond* (techo) **se mostrará visto desde abajo, como lo ve el público.** De este modo, se sabrá cómo pintarlo en caso de que vaya decorado. Debemos marcarlo para su montaje, que se hará a la inversa, como visto desde la parrilla (ver pág. 61).

EL MONTAJE

Durante el montaje, tendremos que estar en el escenario todo el tiempo que nos requieran, con el fin de controlar, ayudar, corregir nuestros errores, tranquilizar al director y a los actores (a quienes, normalmente, cuando ven la escenografía parada por primera vez, se les incrementa la ansiedad del estreno).

A partir de ahora, ya no tendremos tiempo para estudiar la escenografía con tranquilidad. Los demás ensayan tres meses, pero quieren que en un día esté todo montado, además de solucionados los problemas que eventualmente aparezcan: nos piden algo muy difícil, y son pocos los directores que nos comprenden y nos acompañan en la "lucha" con los técnicos, los actores, los productores y todos los que pasan por el escenario creyéndose con derecho a opinar.

Los ensayos finales se hacen día a día con la escenografía. En los últimos tramos, hay que ir ajustando los problemas que puedan haber surgido con la utilización del espacio real (agregar otra pared, cambiar el ángulo de la chimenea, que las puertas no se cierren ni se abran solas, agregar una viga para colocar un *spot*, dos sillas que hacen falta...). Estos ensayos son muy útiles para ir terminando y corroborando el proyecto de iluminación, pues hasta aquí era sólo teoría. Ahora, viendo las escenas y oyendo el texto con sus ritmos exactos, ajustamos las posiciones en planta. Nos reuniremos varias veces con el director para intercambiar ideas e imágenes, porque incluso en la iluminación cada obra tendrá su "estilo" y manera especial de "abordaje".

LA PUESTA DE LUCES

Después que nos presenten al jefe de luminotecnia, chequearemos con el director y el productor las posibilidades reales del teatro en cuanto a las luminarias, líneas, consolas, etc., y diseñaremos la planta lumínica, según la cual será colgada la primera etapa en la iluminación, una vez que esté listo el material. Cuando nos citen, antes de dirigir cada foco, hay que verificar:

- a) que los números y las posiciones de los planos coincidan con los *spots* montados en las respectivas varas y puentes;
- b) que cada luminaria se encienda con el número y pacheo asignado (esta tarea nos evitará demoras).

✓ Conceptos para tener en cuenta:

-Dirigir (es decir, focalizar) cada *spot*, nos llevará alrededor de diez minutos. Es decir que, por ejemplo, 70 *spots* nos demandarán 700 minutos, o sea, unas once horas. Este lapso puede reducirse si el teatro cuenta con el personal necesario -un operador de consola, dos en el piso con escalera-, y con filtros y sus correspondientes portafiltros, viseras, etc.

-Mover la escalera entre las butacas de la platea es un trabajo muy molesto, y mucho subir y bajar agota al personal. Antes de que nos lo pidan, es importante darles un "recreo", o seguir al día siguiente, siempre que los tiempos nos lo permitan. Cuando se suman correcciones, *cues*, más correcciones, tensiones, se pierde la atención poco a poco. Es preferible trabajar en armonía con el equipo de iluminación. ¡Al fin y al cabo, le estamos poniendo el "moño" final al espectáculo!

Cuando comencemos a dirigir las luces, la sala debe estar en silencio y enteramente a nuestra disposición. Nos acompañarán solamente los técnicos de iluminación, el asistente de dirección, el director. La presencia del asistente es muy necesaria, pues tiene la obra más estudiada y vista que nosotros. Indicará cuáles son las posiciones correctas. Por mi parte, siempre tengo presente la altura de los actores, para dirigir cada *spot* exactamente a la cabeza y evitar así sombras indeseables en los trastos, muebles, etc.

Aquí hay que cuidarse de no pedir las posiciones muy justas. Tampoco conviene proponer el guión de luces (es decir, la indicación de qué luz se enciende o se apaga en cada movimiento escénico) cuando se realiza la dirección de luces (es decir, la indicación de la altura y el ángulo de cada *spot*). Si los propusiéramos simultá-

neamente, ¡no nos alcanzarían ni las luminarias del Lincoln Center de Nueva York! Por eso, hay que estudiar muy bien el diseño antes de hacerlas colocar, sobre todo, para no caer en idas y venidas que desorientan y molestan a los técnicos (es imprescindible ganarnos su confianza y respeto).

Lo mejor es ir pidiendo foco por foco. Para ello, en una planilla indicaremos dónde va cada *spot*. Una vez dirigido el foco, debemos cerciorarnos de que estén cubiertas las zonas deseadas. Para ver si proyecta sombras, indicaremos –con la palma de la mano a cierta distancia de la cabeza– hasta dónde tiene que pasar el rayo de luz. La palma nos sirve para calcular un poco por encima de la cabeza del actor y cubrirnos de movimientos imprevistos. Lo ideal, si el teatro tiene personal suficiente, es pedir, a la vez, los dos *spots* que se cruzan en la misma zona; si no, tendremos que imaginar cómo se verá el cruce. Igualmente, si trabajamos organizados, no habrá problemas posteriores. Pero, para evitarlos, hay que seguir el orden de la puesta:

1. Se ubican primero todos los *spots* de la misma vara o puente, y luego se pasa a la otra. Muchos directores e iluminadores se ponen muy ansiosos y quieren hacer todo a la vez: dirigirlos, hacer el guión, marcar intensidad, cambiar de ubicación, ir de un puente a una vara, hacer frentes, contraluces. ¡Realmente, no lo aconsejo!

2. Una vez terminada la tarea de dirigir luces, se pide el encendido de todos los *spots*, zona por zona: terraza, living, porche, etc. Un asistente debe ubicarse en los lugares de actuación, y así verificaremos si hay “baches” o zonas oscuras. Cuando encontramos esas zonas (si la luz no “pega” en la cara, enseguida se sabe que hay un bache), vemos cuál es el defecto y lo anotamos. Si se puede, lo corregimos en el momento; si no, lo anotamos para efectuar las correcciones de una sola vez. Hasta aquí, todavía no hemos marcado las intensidades (porcentajes que se regulan por medio de los *dimmers*). Si trabajamos con una consola computarizada, podemos ir armando escenas con una numeración, por ejemplo, 100, 160, etc. (esta nu-

meración es para identificarlas con los *cues* que luego programemos) y así queda armado un menú para presentarle al director.

Una prueba que podemos hacer es la de *comienzo noche, amanecer living, etc.*, pero sólo si tenemos una consola computarizada que simplifique su búsqueda. No recomiendo hacer esta prueba con una consola manual, porque nos llevaría mucho tiempo armar y desarmar cada movimiento, a menos que se puedan grabar en un *submaster*, pero tendremos un solo efecto para mostrar.

3. En el próximo ensayo ya podremos iluminar con "nuestra" luz, pero hay que advertirle al director que no están hechos todavía los *cues* y que se trata únicamente de ir chequeando con los actores las faltas de luz, la presencia de sombras y otras cuestiones por el estilo. Es conveniente anotar, *y después* corregir. No se debe parar el ensayo, pues corremos el riesgo de convertirlo en tedioso: los actores nos odiarán para toda la vida y los técnicos se sentirán muy incómodos por parecer inseguros e ineficientes. Un procedimiento intermedio: pasar la obra con los actores (sin actuar), solamente marcando las escenas, dando los pies para los *cues* y parando las veces que sea necesario. Esta forma de trabajo (que utilicé con Agustín Alezzo, Hugo Midón, Alfredo Alcón y Alejandra Boero) es muy provechosa porque le permite al técnico de luminotecnica ir anotando y fijando cada movimiento. Y si trabajamos con una consola manual, podremos verificar si las manos del técnico llegan a cubrir en el teclado los botones correspondientes a todos los efectos que deseamos. De no ser así, es preferible adaptar o cambiar nuestras aspiraciones, mientras tomamos nota de las correcciones a efectuar.

Repito: hay que evitar a toda costa dirigir y corregir las luces con los actores en escena, cuadro por cuadro. Lleva mucho tiempo y lo único que se logra es un clima de trabajo horrible. Créanmelo.

4. Finalmente, cuando tengamos todos los movimientos *cues* grabados o anotados, realizaremos las pasadas o ensayos técnicos que sean necesarios.

Éste es el momento en que uno comienza a “ver” por primera vez el trabajo realizado. Desde otro punto de vista, ya podemos tomar distancia para observar y corregir nuestros errores. En caso de que con el director hayamos efectuado cambios, hay que comunicárselos a los actores. Ellos ya tienen incorporado los efectos, contraluces, apagones, cenitales, etc., y un cambio sorpresivo podría afectar su concentración. Esta observación vale también para los cambios o agregados en la escenografía; utilería, vestuario y demás elementos.

⑤ LUMINOTECNIA

Trabajo, sobre todo, de acuerdo con mi intuición. Trato de imaginar el juego de todos los actores, sus evoluciones; diseño un dispositivo escénico que tienda a ser una máquina de jugar ideal, una escultura del espacio escénico, y luego trato de animar el dispositivo.

ANDRÉ ACQUART,

Le Décor de Théâtre dans le monde depuis 1960.

DISEÑO DE LUCES

Cuenta François-Eric Valentin en su libro *Lumière pour le spectacle* que una vez, al finalizar la puesta de luces de un ballet, el coreógrafo le dijo: "Qué buenas luces pusimos". Valentin le respondió que no, que el diseño de las luces era de él. Y así es: determinar la intensidad y el momento que se encienden o apagan las luces, *no es* diseñar la iluminación. Una puesta o diseño de luces consiste en realizar una planta de luces, seleccionar las luminarias necesarias para cada escena, determinar cuáles son los mejores ángulos, dónde se ubican -en las varas o puentes-, cómo van pacheados, etc.

El diseñador de iluminación tiene a cargo la organización visual del espectáculo, realzando, ocultando, sugiriendo, colaborando con el relato. Tras muchas reuniones con el director y el escenógrafo (estudio de la maqueta escenográfica, presencia en ensayos, toma de apuntes etc.), bosqueja una planta acorde con las necesidades. A partir de su intuición y sentido creativo, decide cómo interpretará cada palabra, cada gesto, cada movimiento. Mi maestro de iluminación -uno de los más importantes iluminadores argentinos, Tito Diz- solía decir: "Hacer un diseño de luces es como escribir una sinfonía: todo lo que uno va imaginando lo tiene que transcribir en una planta e ir 'viendo' los efectos como los va sintiendo. Todo esto lo 'tenemos que ver', así como un compositor debe 'oír' la orquesta en su imaginación".

Hoy contamos con la ayuda de la computadora. Si bien hay programas que colaboran con nosotros (3D Studio, Max-Microlux-WYG), lo que observamos en el escenario es único, y ningún artificio informático supera el efecto de ver realmente a los actores, el escenario iluminado, sus volumetrías, etc.

En el teatro es fundamental que el espectador vea muy bien, sobre todo a los actores, especialmente la boca y los ojos. Es tan importante como oír bien la palabra. Si el espectador no ve bien, puede llegar a no entender el texto, y un actor mal iluminado distraerá la atención en desmedro del objetivo final.

Debemos ser cuidadosos para no confundir, no dejarnos confundir ni confundirnos al organizar la puesta de luces. Algunos directores, al transmitir sus sensaciones, al explicarnos lo que quieren, tratan de hacer un guión de luces y nos marcan intensidades en vez de explicarnos qué es lo que les gustaría ver iluminado y cómo. A veces les pido (suplico) que me digan solamente lo que quieren o imaginan, que confíen en mí para lograr el efecto requerido.

Los pasos del diseño de luces son los siguientes:

- a) colocar el *spot* en la posición y ángulo adecuados;
- b) elegir el *spot* conveniente para tal efecto;
- c) ponerle el color adecuado;
- d) conectarlo en las líneas apropiadas para que encienda solamente lo que deseamos e ilumine el lugar elegido;
- e) darle la intensidad apropiada, una vez efectuados los pasos a, b y c con la consola.

Las propuestas para la iluminación surgen siempre de las necesidades de actuación detectadas en los ensayos, de la charla con el director y de los intercambios con todo el equipo creativo, incluyendo al músico, al vestuarista y al coreógrafo. Posteriormente, añadimos los efectos sugeridos por el ritmo del relato, el texto, el estilo de la actuación y la música. Dos premisas deben regir nues-

tro trabajo: 1) cuando el espectador vea a los actores, debe entender lo que se quiere decir; 2) lo que queremos relatar y expresar ayuda al entendimiento y comprensión de la obra. Podemos crear una luz maravillosa, pero si no se ve y el espectador tiene que esforzarse para captar lo que sucede en el escenario, obtendremos un resultado negativo. Hay estudios que indican que, cuando el espectador fuerza la vista para distinguir lo que pasa en escena, disminuye su capacidad auditiva y se fatiga la atención.

Así pues, para evitar problemas, ubicamos en planta todas las luminarias necesarias y distribuimos el *pacheo*, o sea, cómo van a estar conectadas para facilitar el trabajo paralelo. No basta con indicar la intensidad y momento en que entra cada luz, eso es lo que vulgarmente se conoce como el guión de luces. Hay que saber previamente dónde colocar cada luminaria, barral, calle, frente, contraluz, qué ángulo elegir para realzar volúmenes, qué filtro usar, cómo utilizar toda la planta disponible, cómo distribuir la consola por *dimmers*, cuántos kilowatts carga cada uno de ellos. Esto nos evitará contratiempos, sobre todo porque la iluminación, por razones prácticas, se realiza al final del montaje. No es por negligencia, sino porque no es posible iluminar bien el espectáculo antes de que esté todo montado, el vestuario casi listo, la escenografía pintada, el tapete colocado y, especialmente, antes de los últimos ensayos, cuando los movimientos ya son precisos y están fijados.

Aspectos a tomar en cuenta:

- ✓ El replanteo de la sala.
- ✓ Las posibilidades de ésta, cantidad de luminarias, potencia, si se pueden mover de lugar, si compartimos la luz con otros espectáculos o si el nuestro es el principal.
- ✓ Tipo de consola: automática, manual, con *preset*, con *submasters*. ¿Quién la opera? ¿Tiene experiencia?
- ✓ *Dimmers*, ¿cuántos?, ¿cuánto carga cada uno?, ¿*pacheo* automático?, etc.

- ✓ Tiempo del que disponemos para realizar la puesta de luces, con qué cantidad de personal cuenta el teatro, etc.

Con las respuestas a estos ítem, podremos comenzar a diseñar la iluminación. Actualmente, contamos con programas de computación que nos ayudan en el trabajo, pero no nos lo resuelven. Como en todo, hay que saber qué y cómo lo queremos. Para empezar, entregamos una planta y planilla de distribución de las luminarias al jefe de luminotecnia. Él la estudiará y nos citará para comenzar a trabajar. Si le entregamos una planta clara, dispondrá de los artefactos en las posiciones ya indicadas por nosotros.

- ✓ El de la focalización es el día clave para nosotros: comenzamos a plasmar nuestro diseño en el escenario con los lugares previamente estudiados y vistos en los ensayos. En este momento, es necesaria la colaboración del director o de un asistente que conozca las posiciones y lugares de actuación, sobre todo por si hubo cambios desde el ensayo que presenciamos. Anotamos en planos 1:50 cada *spot*, dónde está ubicado (1ª vara, 2ª vara, etc.), adónde se dirige, qué filtro lleva, y todos los detalles que hagan falta.

Una vez que están dirigidas todas las luminarias, en la próxima pasada con los actores pedimos que las enciendan, para controlar baches o ángulos oscuros. En caso de que esté todo bien, cosa muy difícil en la primera pasada, comenzamos a hacer, junto con el director:

- ✓ El guión. Aquí cada director tiene su método: algunos lo hacen de memoria y pasan la obra sin los actores, sistema no muy aconsejable, porque luego tendremos que volver a ver todo de nuevo. Por otro lado, es engorroso ensayar con los actores y corregir al mismo tiempo. Los técnicos se ponen nerviosos cuando tienen que modificar en vivo, y surge a veces un clima nada deseable. Otros prefieren perder uno o dos ensayos, pasan la obra cuadro por cuadro y solamente van a los pies de texto. Anotando cada movimiento, se prueba, se confirma y se sigue al siguiente (con los directores Agustín Alezzo y Hugo Midón empleamos este último método). Da muy buenos resultados, el técnico se siente más seguro y se arriba a un final casi siempre feliz.

LAS CUATRO POSICIONES FUNDAMENTALES

Frontal

Las luces provienen de la sala, del mismo punto de vista del espectador. Pueden estar instaladas en los palcos laterales. Van paralelas a la embocadura y de lado a lado de la sala o platea, en **varas**. El mayor problema es el acceso a ellas. Es necesario colocar una escalera en el medio de la platea y trasladarla con cada foco, *spot*, luminaria o artefacto, lo que resulta "pesado" y cansador para el técnico. Si tenemos la vara accionada con un **malacate**, hay que subirlo y bajarlo varias veces hasta dar con la posición exacta. En consecuencia, lo más recomendable es que los arquitectos coloquen un **punto** en la sala, para que el técnico tenga fácil acceso a ellas, además de amplia maniobrabilidad. Otra opción es una escalera instalada con un riel, para colocarla por detrás y correrla a medida que se dirigen los focos. (Muchas veces los arquitectos o empresarios que remodelan salas no piensan en estos importantes detalles. Hablando en costos, las funcionalidades que menciono no encarecen demasiado la obra y ahorran tiempo de montaje, horas extra, atrasos de estrenos, etc.)

También contamos con frontales *dentro* del escenario, normalmente en la primera vara (cerca de la embocadura), o con un puente que, de frente, hace de bambalín de boca, y de atrás tiene barandas o varas para instalar las luminarias.

Los *spots* deben estar colocados entre 45° y 60° del objeto a iluminar. Es ideal en los teatros que tienen vara frontal o puente, porque iluminar desde los palcos se hace muy dificultoso: los rayos de luz y la sombra de los actores se proyectan sobre la escenografía, "manchando" con sombras engañosas dichos elementos.

En los teatros Tabarís (*Simón, Caballero de Indias*, de Germán Rozenmacher, 1982) y Ateneo (*Adiós, mamá*, de Marsha Norman; *Imagen y semejanza*, de Miguel Rottemberg; *El viejo criado*, de Roberto Cossa; *Siempre que llovió paró...*, de Marcelo Ramos, y otras, 1984), que no tienen vara frontal, hice construir dos "banderas" de caños volados, hacia la platea, en cada uno de los palcos, lo que permitió ganar ángulos hacia el centro del escenario.

Las luces frontales son para que los actores "se vean", algo muy importante y esencial. Es difícil que podamos hacer mucha magia con la luz frontal (algo logré en *Calle 42* al diferenciar en *dimmers* la luz de derecha y la de izquierda. Modelaba los objetos y a los bailarines). El riesgo de iluminar solamente de frente es que achatamos el escenario y lo "agrisamos".

Las luminarias a 45° son aconsejables porque iluminan muy bien a los actores, y la sombra que proyectan es corta e imperceptible.

Cuando las dirijamos, tendremos que cruzar las luces frontales para evitar que el actor, al girar, se vaya de la zona iluminada.

Es inevitable que el actor mueva o incline la cabeza en algún momento, y las sombras que aparecen no ayudan a su expresión. Esto se agrava en los teatros donde las luminarias están instaladas a más de 60° (el San Martín, por ejemplo), a menos que se quiera dar un significado muy especial a la puesta (ver *Ricardo III*, pág. 244 y sigs.).

Tampoco es deseable que la fuente de luz venga desde los 30°, es decir, de manera demasiado frontal (proyecta una sombra horrible en el escenario –siempre la asocio con un auto iluminando de frente–), a menos que uno quiera lograr efectos especiales o realzar un texto o una acción. En tal caso, todo vale, pero no hay que abusar de estos efectos, porque pueden pasar por "defectos".

Otro problema a resolver son los sombreros, gorras, etc. que a veces deben llevar los actores y que, a menudo, son motivo de discusiones con los vestuaristas porque producen sombras en los ojos.

Lateral

Estas luminarias están ubicadas en las calles del escenario u hombros (se utilizan mucho en ballet). Pueden estar en el piso del escenario o en varas. La altura de las varas se regula casi siempre a 60° y son de gran ayuda para crear efectos, porque marcan un rostro o un objeto más dramáticamente que las luces frontales. Por esta razón, se prefieren para el ballet (además, en esta disciplina no es importante que se vean bien los detalles del rostro).

Hay que tener mucho cuidado con esta posición, porque los actores, cuando se "tapan", se dan sombra el uno al otro. Por ejem-

plo, dos actores en medio del escenario, si no están permanentemente en diagonal, "taparán" el haz de luz proveniente de uno de los laterales.

- ✓ Este efecto se utiliza sí o sí para el **teatro negro**. Aquí son elipsoidales con una **cacha** muy ajustada, y harán una callecita de luz muy "fina" para iluminar solamente al objeto requerido. Para ello, necesitaremos la ayuda de una cámara negra o trastos lisos sin pliegues y piso de terciopelo. El *spot* se ubicará a la altura del actor, títere u objeto.

Se requiere esta posición porque la luz tiene que terminar en el otro punto del escenario, y no debe tocar el piso, para evitar su rebote. Como complemento de la luz frontal, la lateral se suele colocar en los extremos de la vara, en coincidencia con la posición frontal a iluminar.

- ✗ En *La muerte y la doncella* utilicé esta posición para "dar" el amanecer. Pero en ese caso no importaban las sombras que proyectaban en los actores, paredes y objetos.
- ✗ Para la primera versión de *La Flaca Escopeta*, en las acciones que se interpretaban con la disciplina de teatro negro, utilicé este efecto con elipsoidales laterales de 10° a 20° y sin escape de luz. Esto es esencial para no manchar el escenario, pues el reflejo ilumina a los actores anulando definitivamente el "truco" (es necesario contar con una cámara negra perfecta, preferentemente de pana o terciopelo, y vestir a los actores con ropa especial, que incluye guantes, capucha, zapatos, de pana o terciopelo negro).

En 1974 me deslumbró el ballet norteamericano de Albin Nikolai. ¡Qué utilización perfecta de las calles! Los bailarines venían desde el fondo en penumbras y cruzaban la luz; se lograba un efecto fantástico. Se veía al bailarín elevarse y luego "desaparecer". La iluminación permite ver más allá de lo real y da cuerpo a las fantasías. Lo que se logra en el teatro con respecto al estímulo de la ima-

ginación y de las facultades creativas del espectador, se debe en gran medida a la iluminación. El resultado puede ser maravilloso. Los efectos mágicos que producía Nikolai con la iluminación, por ejemplo, eran simplemente geniales.

Contraluz

Poco a poco, con los laterales y los contraluces, vamos "esculpiendo" en el escenario, realzando las formas, creando un espacio que puede llegar a ser infinito. También le damos profundidad al escenario, recortamos las figuras, etc.

Generalmente, se usan Par, pero hay que tener cuidado de no encandilar al espectador de las primeras filas. Aconsejo sentar a un colaborador en la primera fila, durante los ensayos, para que avise en qué momento lo encandilan las luces.

- ✕ En *Ricardo III*, con Alezzo no usamos contraluces porque no queríamos realzar a los personajes, que, en ese caso, no lo merecían. Solamente utilicé los contraluces en la escena del cortejo fúnebre, cuando los personajes aparecían desde el fondo del escenario e iban hacia el haz de luz (el efecto era excelente). De este modo, también se lograba darle más profundidad al escenario. (Ver pág. 254.)
- ✕ En *Medida por medida*, de William Shakespeare, dirigida por Omar Grasso (Regina, 1991), utilizamos contraluces (Grasso era fanático de esta técnica) en los cambios de escena y para acrecentar la poca profundidad del escenario (aproximadamente 4,5 metros).

Cenital

La luminaria colocada a 90° sobre nuestro objeto provoca efectos muy especiales, muy sugerentes. En *El pobre hombre*, de González Castillo, dirigida por Helena Tritek (sala Casacuberta, San Martín, 2000), las usé casi como luz general en la parte central de la escenografía -un piso de 6 x 7 metros que cubría el pistón de la sala-. Allí transcurrían todas las escenas: oficina, comedor y velorio. Quise imitar con esta luz la iluminación del ambiente de trabajo

que vemos hoy en las oficinas, con tubos fluorescentes, y que veíamos ayer con **pantallones** que colgaban del techo (ver pág. 135). Primero investigué con verdaderos pantallones y cuarzos de 1000 watts como lámparas, pero no servían para la acción dramática que requería la obra (es una sensación difícil de poner en palabras, pero uno "siente" que el texto y la acción no van a llegar con el suficiente poder al espectador). También intenté iluminar la escena con pantallas, arañas, plafones, etc., pero al final hubo que levantarlos hasta que se perdieran de vista, pues esos artefactos proyectan sombras sobre los actores, error que siempre hay que evitar. (Siempre he priorizado lo funcional por sobre lo estético, por más hermoso que fuera lo que tenía *in mente*. Si produce un problema de funcionalidad, es mejor dejarlo para otra ocasión.) Finalmente, lo solucioné con cuatro fresneles de 1000 watts, cenitales, colocados en cruz y reforzados con luz de frente para evitar las sombras; desde la vara que está en el techo de la sala, con PC de 1000 watts y tres lekos de 1000 watts en el frente colocados en la baranda de la cúpula. Los *spots* de frente, al 40 por ciento de intensidad, ayudan mucho porque el ojo no capta muy bien de dónde vienen y parece que surgieran del mismo ángulo que los cenitales.

En cine, para quitar sombras no deseables, se utilizan planchas de telgopor o material refractante, en las que la luz principal rebota y modela el rostro-objeto, muy suavemente, sin perder su efecto.

Con estos cuatro principales ángulos de luz efectuaremos nuestras puestas de luces, pero debemos saber cómo utilizar cada uno: en los momentos precisos, los contraluces y cenitales son muy agradecidos en teatro y ayudan a resaltar las acciones dramáticas. Por esta razón, no los utilizamos en *Ricardo III*, pues como ya dijimos, los personajes no se lo merecían.

Con la combinación de los cuatro ángulos incrementaremos el relieve en el escenario, modelando, pintando la tercera dimensión, ya que el teatro es la única *performance* que nos lo permite.

Cuando planifiquemos una puesta de luz y se nos presenten dudas -por suerte, siempre son bastantes- es primordial conver-

sar y consultar con el jefe de iluminación del teatro y tomar nota de sus sugerencias: los técnicos conocen muy bien el teatro y sus luminarias.

Las luces no siempre rinden como prometen los folletos de venta. Lo habitual es que trabajemos con lámparas que ya han sido usadas muchas horas, y no siempre podremos exigirles que se comporten como nuevas. Hay que cuidar que las lentes no estén sucias ni rotas. Los teatros acumulan mucho polvo y éste les quita potencia a las lentes. Una vez, en una sala en Mar del Plata a la que yo había ido a trabajar, habían dejado las luminarias, sin usar desde marzo, colgadas en la sala. Cuando reabrieron el teatro en diciembre, todas parecían alcanzar sólo el 60 por ciento de su intensidad, así que las hice lavar (agua + Coca-Cola) y rindieron a *full*.

Ante todo, es importante probar si es posible llevar a cabo lo que tenemos *in mente* y mostrárselo al director, para ver si la posición o el ángulo es correcto y brinda el efecto que teníamos pensado.

No está de más tener presente que, en principio, creamos imágenes en abstracto de lo que nos inspira el texto, así que tenemos que comprobar, dentro de lo posible, si aquel contraluz, cenital, ángulo rasante, etc., es el que nos proporcionará finalmente lo que estamos buscando. Hay que recordar, en especial, que no todos los miembros del equipo creativo ven las imágenes que les proponemos del mismo modo que nosotros.

EDUCAR EL OJO

Ya me he referido al hecho de que siempre ha habido pinturas o fotografías que me sirvieron de guía. Es una manera de comunicarse con el director y, de paso, ver la manera en que esos artistas han resuelto, por medio de imágenes, luz y color, lo que nosotros presentamos.

Para "educar el ojo", conviene:

- ✓ Observar permanentemente todo lo que nos rodea: un amanecer

cer en el mar y otro en la montaña, por ejemplo, y cómo el mismo paisaje se modifica con la rotación del sol. La montaña del amanecer no es la misma que la del mediodía. Y al atardecer, descubrimos formas diferentes, a medida que el sol las modifica con sus ángulos cambiantes. Ocurre lo mismo con las esculturas que vemos a diario en la ciudad, también con los edificios, columnas, capiteles, etc. La claridad que se cuela por la ventana al atardecer dibuja los muebles de la casa de maneras distintas y crea rectángulos rosas, ocre, o marcas en el piso que desaparecen a los pocos segundos. La luz que utilicé en *En la soledad de los campos de algodón...* (ver pág. 255 y sigs.) era una imitación casi mágica de la iluminación del sol cuando ésta es reflejada y proyectada por los vidrios-espejos de los edificios o parabrisas hacia cualquier lugar impensado que, por unos segundos, brilla fantásticamente, como los rayos de luz que surcan la nave de un templo.

- ✕ Cuando iluminé *La muerte y la doncella* tuve presentes mis vivencias de amaneceres y atardeceres en el mar. (Lee N° 111 elipsooidal, para marcar exactamente el haz de luz que entra por una ventana.)
- ✕ En *Ricardo III* "vi" la luz de las catedrales góticas (60° a 70°) en fotos y pinturas y traté de reproducirla o, por lo menos, de recuperar ese "clima". (PAR 64 sin filtros, a 65°.)
- ✕ Para *El pobre hombre*, me inspiré en fotos de época y sobre todo en la iluminación de la película *Karàkter*. (Cuatro fresneles, cenitales de 1000 watts y cinco lámparas de trabajo iluminadas con PAR 300 para la idea principal.)
- ✕ Para *Los globolinks*, vi películas de ciencia ficción, y sobre todo traté de captar el clima de *Alien, el octavo pasajero*. También me ayudaron los maravillosos y "mágicos" Svobodas y los filtros Lee.
- ✕ En *Charlotte*, la luz de vela y lámparas a querosene fueron copiadas hasta el último detalle. (A las luminarias disponibles, en posiciones exactas, les agregué filtros Lee N° 176, un seguidor a 40 por ciento de intensidad con otro filtro Lee N° 176, que complementaba la luz en el rostro donde la iluminación de sala no llegaba.)

Magistralmente, un operador apuntaba solamente al rostro de Thelma Biral y la seguía por todo el escenario, sin hacerse notar (el haz de luz estaba cerrado al mínimo).

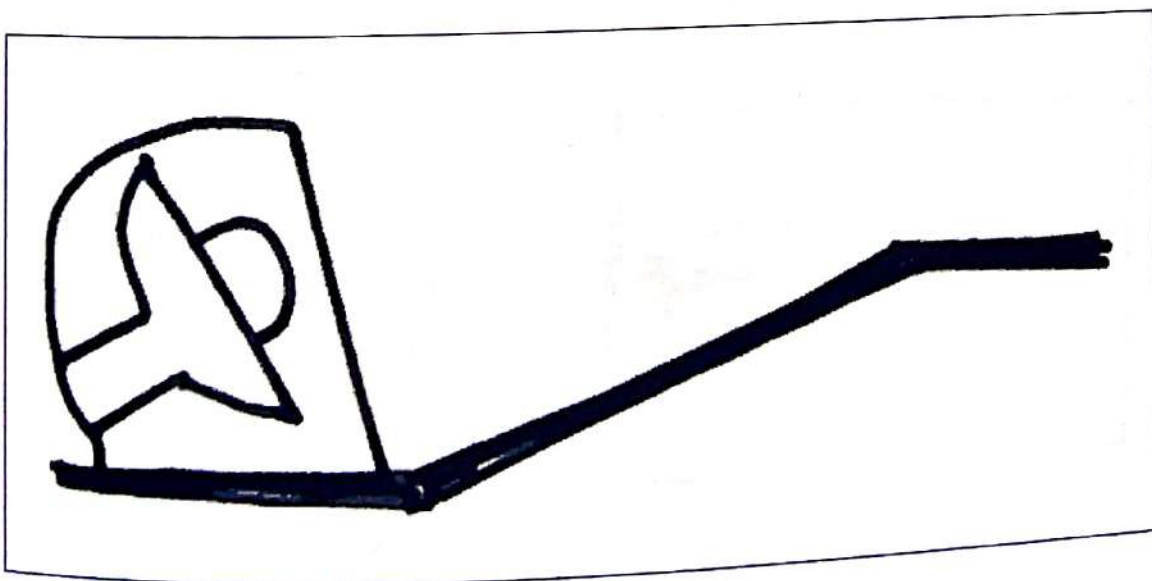
CANDILEJAS

Están colocadas en el proscenio (ya casi no se usan) y antiguamente eran velas o mecheros a gas. De ahí proviene el nombre de "candilejas" o "candiles". Servían para reforzar la iluminación exigua que había en los teatros. De ahí también proviene la presencia de los bomberos en todas las salas, que se hizo costumbre y es obligatoria en la actualidad.

Las candilejas iluminan de abajo hacia arriba, dando un efecto siniestro al rostro, pero en algunos casos refuerzan la luz frontal.

Yo las utilicé una sola vez, en *Ricardo III*, en la sala Martín Coronado, uno de los pocos teatros donde todavía funcionan. Pero, en vez de las lamparitas tradicionales, colocamos dicroicas reguladas por *dimmers*.

Hoy día dan una iluminación muy general y dispersa: iluminan el "techo" del escenario y proyectan sombras alargadas (por eso solamente sirven si se requiere un efecto muy especial, como era nuestro caso en *Ricardo III*).



Candilejas.

LUMINARIAS

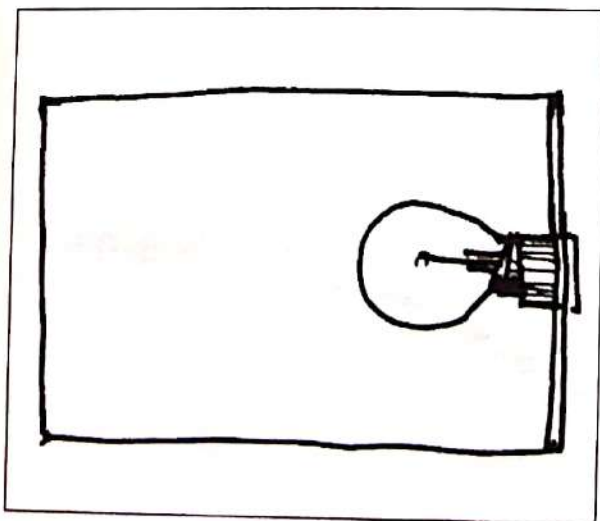
Luminaria es el término más exacto e internacional para designar aquello que en los teatros argentinos se denomina indistintamente "proyector", "luminaria", "*spot*", "reflector" o "tacho": un artefacto emisor de luz que ilumina el escenario o la escenografía.

Una luminaria consiste básicamente en un cilindro metálico que contiene una lámpara incandescente. Cuando comencé en la década de 1950 en los teatros independientes, iluminábamos con latas de aceite de cinco litros y una lamparita, pero esto no condensaba ni dirigía el haz de luz a un sitio preciso. Para concentrar el rayo lumínico, necesitamos:

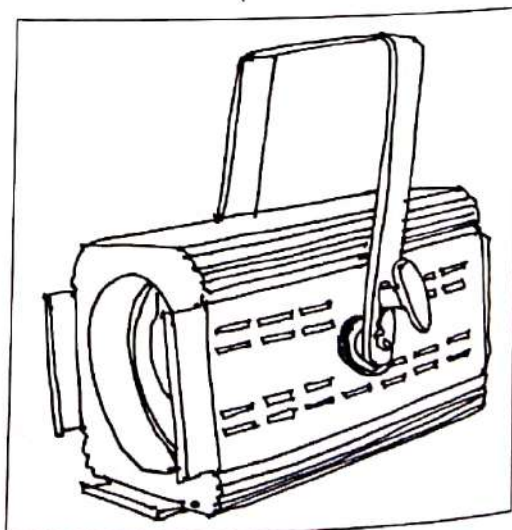
- ✓ Una lente por delante de la lámpara que controle la difusión de luz.
- ✓ Un espejo parabólico detrás de la lámpara, para agregarle potencia al rayo y para evitar que la luz se disperse.

Poco a poco estamos llegando al *spot*, conocido como "PC" (Plano Convexo).

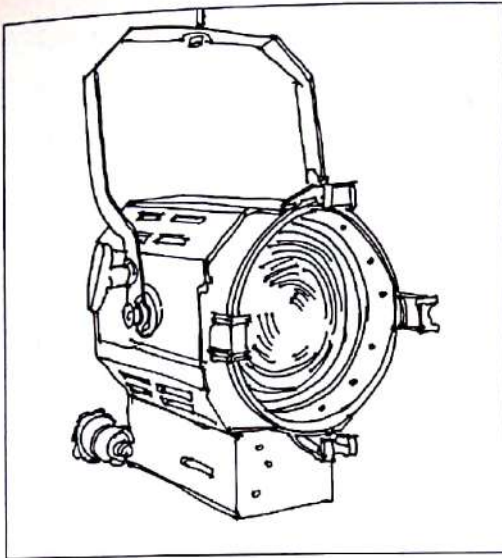
Para que la luz llegue con más precisión a nuestro objetivo, adelantamos la lámpara y su espejo dentro del artefacto por medio de un pequeño carrito que permita alejar o acercar la lámpara a la lente



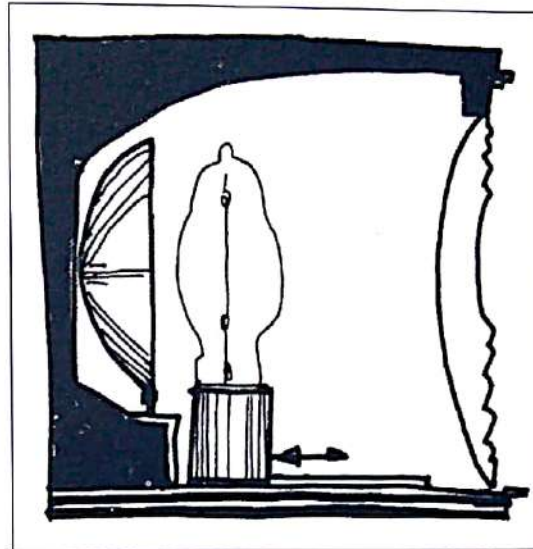
Tacho simple de luz.



Proyector Plano Convexo (PC).



Fresnel.



Corte de un fresnel.

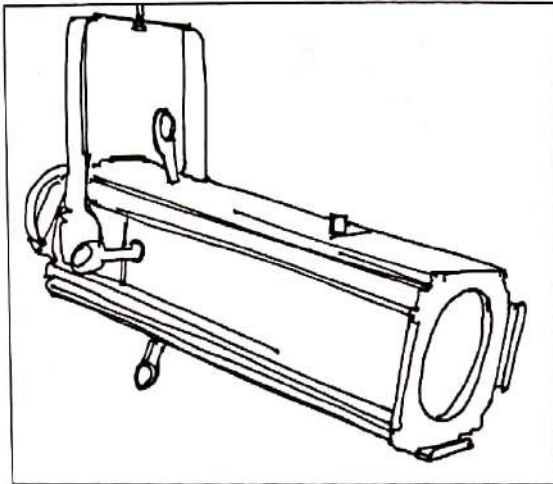
plano convexo (cerca: luz más cerrada; lejos: más abierta). Si la lente está marcada por “escalones concéntricos”, se llamará **fresnel**. Éste nos brinda un rayo de luz intenso, con bordes más suaves y dispersos (*soft*) .

- ✓ Si a nuestro artefacto le sumamos más lentes concentradoras de la luz (dos planos convexos y una cóncava convexa), lograremos que el haz de luz sea aún más concentrado y estrecho.

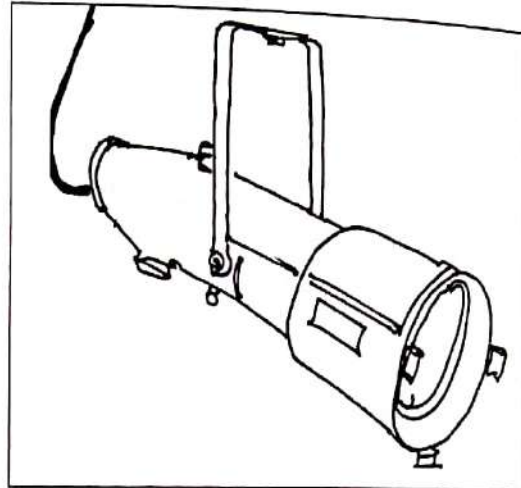
La primera lente será el objetivo que nos pondrá en foco el haz de luz. Hasta podremos proyectar una imagen (“gobos”: figuras recortadas). Para acotar el haz, necesitamos un diafragma similar al de una máquina fotográfica.

Hemos “inventado” el *spot* elipsoidal, y controlaremos el haz luminoso por medio de cachas (chapas en los cuatro lados, una por lado).

Por supuesto, los artefactos lumínicos no son tan esquemáticos: la construcción de la “carrocería” del artefacto soporta 150°; la ventilación posibilita que la lámpara resista altas temperaturas; se facilita el recambio de lámparas para que la luz no se expanda en la sala ni en el escenario; incluyen cables resistentes al voltaje y a la temperatura; portafiltros; morsas; cadenas de seguridad, etc.



Elipsoidal.

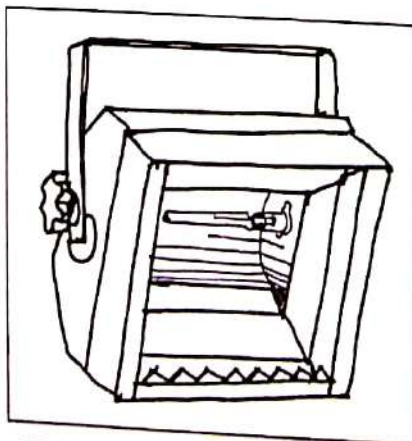


Elipsoidal Leko.

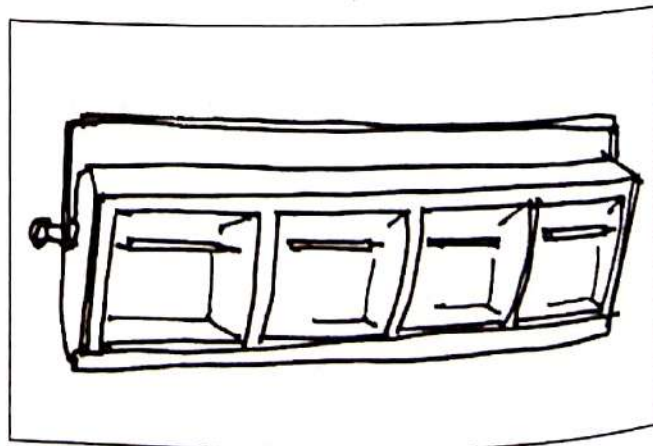
Cicloramas

Son luminarias creadas para iluminar grandes superficies: panoramas, fondos, escenografías pintadas.

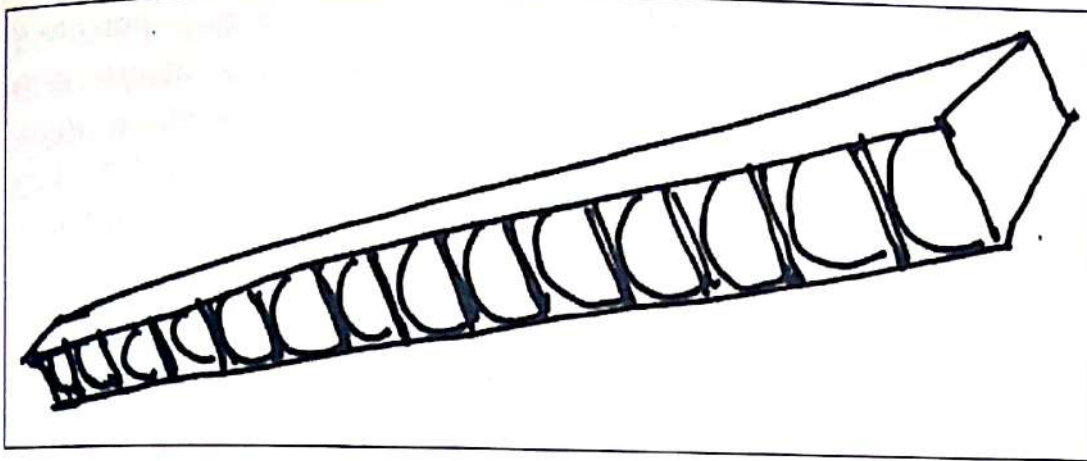
Los utilicé en la puesta de *Calle 42* (Metropolitan, 1989) para iluminar los fondos de ladrillos, que tenían la luz y la sombra ya pintadas, y también en *La muerte accidental de un anarquista*, para iluminar al mayor detalle los telones pintados. Cuando veamos un gran fondo en el escenario de un color intenso o varios colores cambiantes, sabremos que han sido iluminados con estos artefactos, que se colocan en una vara y también en el piso para abarcar así todo el fondo. (En la sala Martín Coronado, por ejemplo, hay que iluminar 22 metros de ancho por 9 a 10 metros de alto.)



Ciclorama.



Bateria de cicloramas.



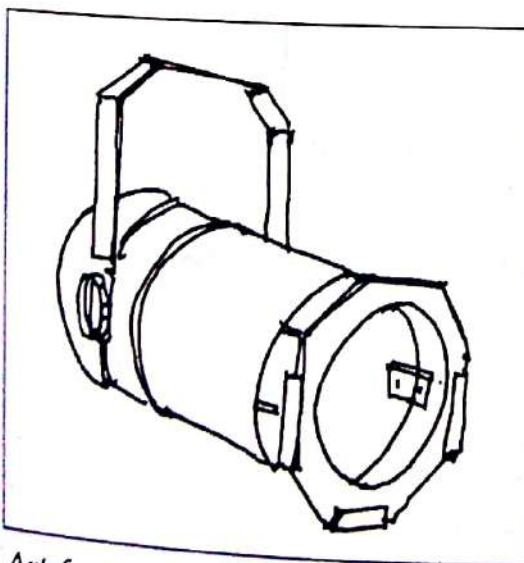
Herses.

Herses

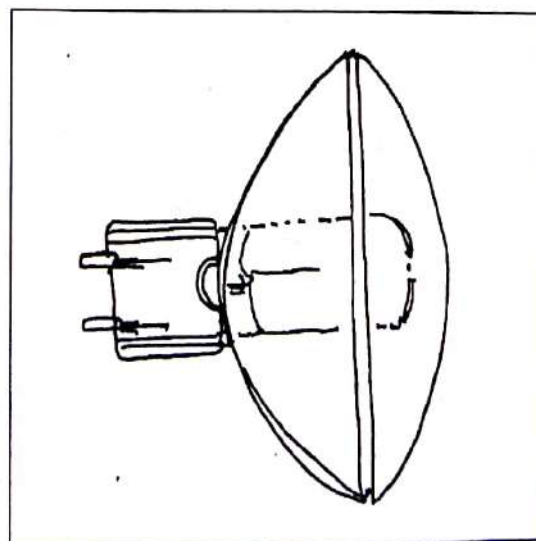
Las herses, llamadas "diablas" en España, se utilizaban antiguamente para dar luz general a la escenografía, y también en los clubes de barrio, cuando se hacían festivales, actos, espectáculos, etc. (cuadraditos de luces rosa, azul, amarillo, rosa, azul, etc.). En la actualidad suelen usarse en los escenarios escolares.

PAR

Se compone de un artefacto muy "simple" que contiene una lámpara y lente incorporados en una sola pieza, similar a las "uni-



Artefacto PAR.



Lámpara PAR.

dades selladas" de los automóviles. Dan una luz muy potente y "dura". Es conveniente usarla con tres ángulos de luz -abierto, normal y estrecho-. Al dirigir este artefacto, pedimos cambiar el ángulo de luz girando lente y lámpara, en horizontal o vertical. Ya hay en el mercado una PAR con lentes cambiables (todos los ángulos en un mismo artefacto).

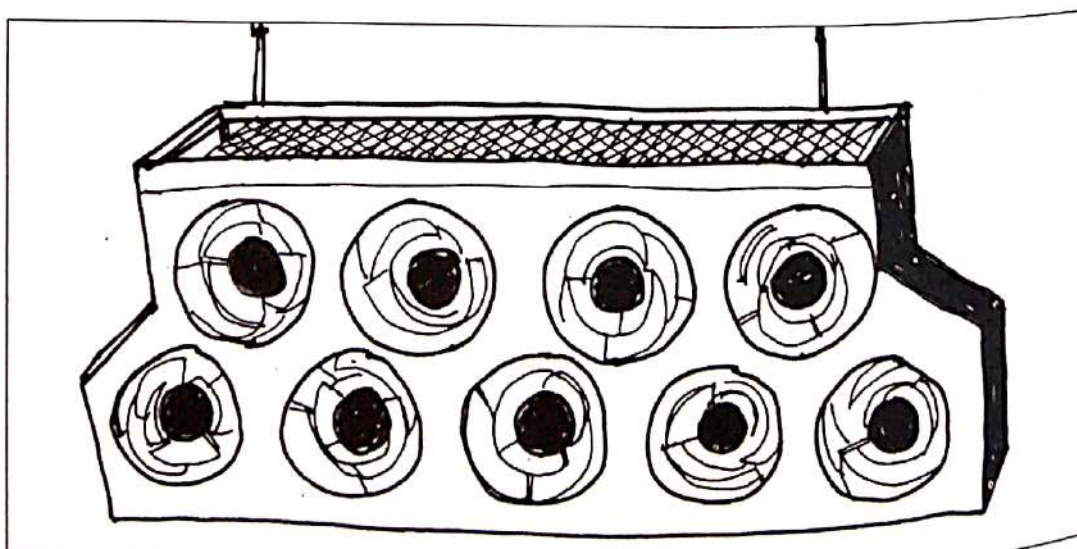
Svoboda

Estas luminarias fueron creadas por el checo Joseph Svoboda -uno de los mejores escenógrafos del mundo-, el creador del espectáculo *Linterna mágica*. La Svoboda incluye 9 lámparas de 250 watts-24 voltios (por eso se la llama también "herse de baja tensión") y logra una verdadera "pared" de luz.

- ✕ En *Los globolinks* (Colón, 1987), las utilicé para las apariciones de los extraterrestres.

Proyectores de efectos inteligentes

La HMI, también llamada "luz de día", es una lámpara a descarga (5600° Kelvin). Proveniente del cine, es una de las luminarias más interesantes para utilizar en teatro, pues imita la luz del sol. En la Argentina no están muy difundidas aún; suelen ser requeridas



Svoboda.

por las compañías extranjeras o por directores que nos visitan (Festival Internacional, Jorge Lavelli, Lluís Pasqual, entre otros). Por ahora sólo se las consigue alquilándolas a las empresas de producción que trabajan para el cine, pero son muy costosas.

Como todas las lámparas a vapor metálico, necesitan un tiempo para alcanzar el régimen pleno, motivo por el cual no se pueden apagar y encender seguido durante una función teatral. En consecuencia, no pueden **dimmerizarse**: para conseguir una atenuación o un apagón, vienen provistas de una cortina motorizada.

PASAR REVISTA A LA SALA Y SU EQUIPAMIENTO

Para poder hacer la puesta de luces, es necesario conocer a fondo la sala donde vamos a estrenar.

- ✓ Los planos de la sala, planta y corte longitudinal, sobre todo el corte, son muy necesarios para estudiar los ángulos de las luminarias, varas, puentes, etc. Apenas tengamos los planos de la sala, debemos dibujarlos en la PC en un programa para luces (Microlux, WYG, etc.).
- ✓ Solicitar al jefe de luminotecnia el detalle del equipo existente: escaleras, filtros, colores y cantidad de luminarias, potencias, líneas habilitadas en cada vara y/o puente, consola (manual o computarizada), modo de trabajo, cantidad de canales, *dimmers*, cuántos kW carga cada uno, etc. (Esta información es muy importante, pues así sabremos cuántos focos puede cargar cada *dimmer* o qué hay que pedir a la sala para agregar a nuestra planta.)
- ✓ Tomar en cuenta con cuánto personal contamos para la puesta de luces, armado de la planta en el escenario, conexiones, preguión, para dirigir las luminarias, para hacer las correcciones en los ensayos previos, ensayos pregenerales, ensayos generales, agregados, modificaciones, estreno. Es obvio que si contamos con el personal adecuado, todas estas etapas serán realizadas con eficiencia y rapidez.

PRIMERAS IDEAS, EN ABSTRACTO

Al leer la obra y con las primeras reuniones con el director, ya aparecen las imágenes de la puesta. Las pinturas y las fotografías son de gran ayuda para empezar a desarrollarlas. (Ver la puesta de *Dorrego* y *La muerte y la doncella*, págs. 165 y 220 respectivamente.)

Podemos percibir cómo imaginamos ese ambiente (contraluces, cenitales), cuál será la luz principal; cuál, la que nos marcará el estilo del diseño. Por ejemplo: la luz cenital en *El pobre hombre*; la luz de calles a 60° en *Ricardo III*; luz como de candiles en *Charlotte*; luz proveniente de derecha e izquierda dividida en *dimmers*, para seleccionar las intensidades en *Calle 42*; los Svobodas de *Los globolinks*, para los extraterrestres; luz violeta, para el fusilamiento en *Dorrego*; luz como proveniente de artefactos eléctricos en *Adiós, mamá*; los amaneceres y atardeceres en *La muerte y la doncella*; luz cruda como de quirófano en *Laforge*, etc.

Hay que estudiar hasta el final todas estas sensaciones, tal como se nos aparecen en la escenografía, y no abandonarlas porque sí.

PRESENCIAR ENSAYOS

Ya estamos cerca del estreno y tenemos que presenciar los ensayos con mucha atención. Debemos escuchar muy bien el texto para "ver" qué más nos "dice". Los últimos ensayos suelen hacerse en el escenario y casi con la escenografía montada.

En la planta escenográfica iremos dibujando los movimientos, nuestras apreciaciones, las zonas principales a iluminar, efectos, cenitales, contraluces, etc. Es conveniente realizar varias copias de la planta para poder dibujar y analizar por separado cada posición y cada lugar de enfoque.

Durante estos ensayos podremos saber si lo que estábamos pensando se puede llevar a cabo, o no. Es muy importante "oír" el texto, las cadencias, los tonos, las intenciones, "ver" las actuaciones, los movimientos, etc., para que nuestro diseño de luces forme un todo con el resto del espectáculo.

Con estos bocetos provisionarios y utilizando las luminarias del teatro, comenzamos a implantar las luces. Estamos realizando el diseño de iluminación.

PLANTA LUMÍNICA

Trabajaremos con planta y corte longitudinal a la vez. Comenzamos colocando en planta las luminarias tal como las fuimos pensando. Si trabajamos con un programa en la computadora, será más rápido, pero el trabajo es el mismo; también podemos trabajar con las plantillas que tienen las siluetas de todos los *spots* en una escala no muy frecuente: 1:125.

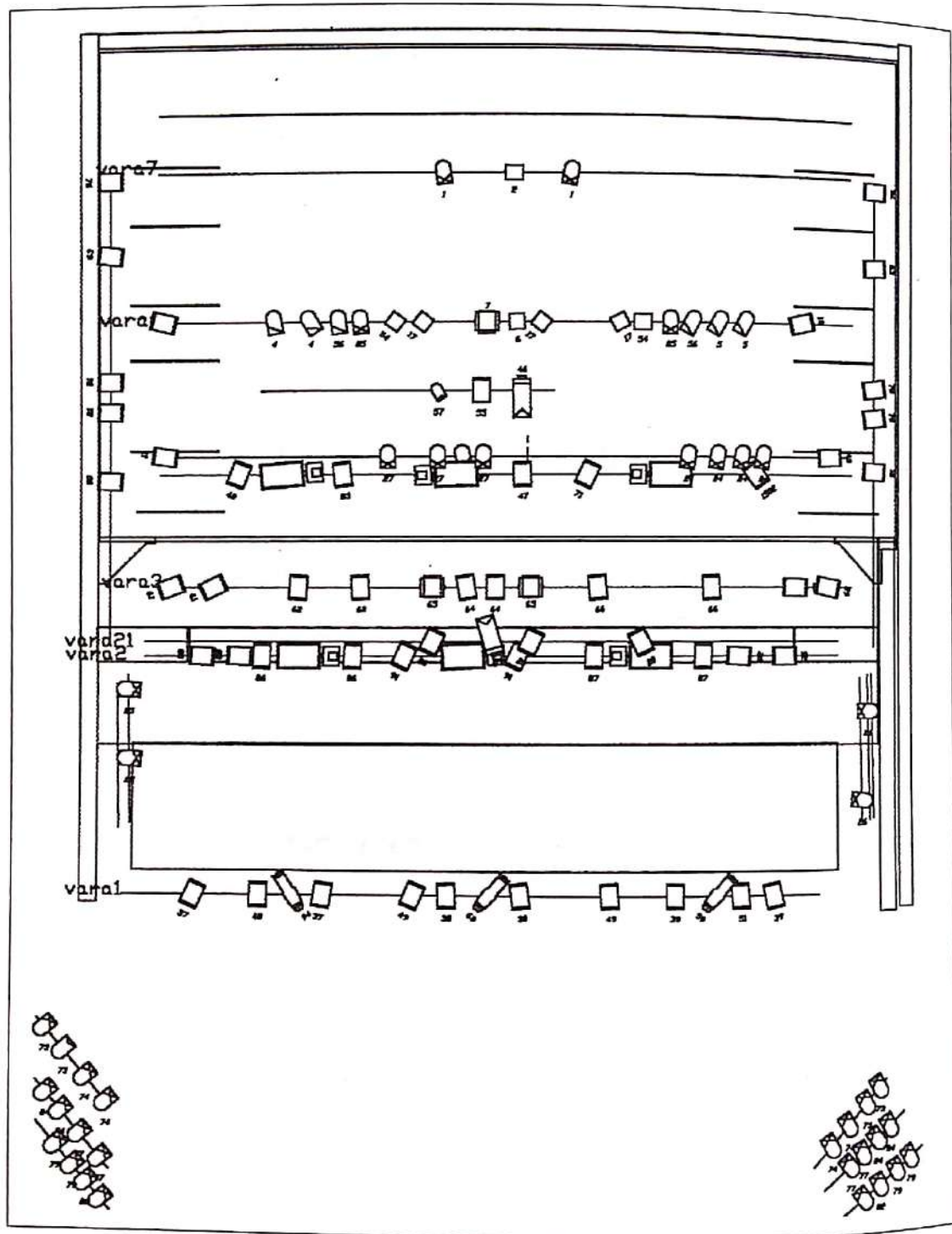
Sobre la planta escenográfica, verificaremos cada *spot* con sus ángulos correspondientes. Debemos llevar la cuenta de las luminarias y de los *dimmers* disponibles, para ir distribuyéndolos poco a poco. Es bueno tener presente la cantidad de luminarias, *dimmers*, conexiones, líneas, etc., que ya posee la sala, para ir restando a medida que avanzamos.

Es conveniente llevar una planilla para anotar en cada *spot* que colocamos:

- ✓ Ubicación (primer puente, segunda vara, contraluces, etc.).
- ✓ Qué ilumina (frente izquierda, frente centro, etc.).
- ✓ Intensidad (potencia 1000 watts, 2000 watts, etc.).
- ✓ Filtro (Rosco o Lee N°...).
- ✓ Canal o *dimmers*.
- ✓ Pacheado.

Una vez terminada nuestra planta provisoria, es aconsejable controlarla con el jefe de luminotecnica del teatro para corroborar lo diseñado.

En este momento, estamos diseñando la puesta de luces; estamos "viendo" las contraluces, cenitales, etc. Calculamos los mejores ángulos y verificamos con la PC o con un plano las mejores



Planta general de iluminación de La venganza de Don Mendo, Teatro de la Ribera, 2002.

ubicaciones. Trabajando con PC, tenemos varias ventajas; una de ellas es que la computadora nos muestra, al seleccionar el *spot*, la angulación exacta, abertura, intensidad y zona que abarca su haz, lo que nos permite apreciar exactamente su dimensión. También

sabemos de antemano cómo se ubican en las varas, y si pueden girar sin tocar al otro *spot* de costado.

DIRIGIR LAS LUMINARIAS

¡Llegó el primer día! Ya están instaladas las luminarias, según nuestros planos. Antes de comenzar a dirigirlas, es aconsejable tomarse un tiempo para controlar *spot* por *spot* y ver si coinciden con nuestra planilla, número de ficha, cantidad de *dimmers*, ubicación, etc. Si ya están pacheados, hay que reenumerar la planta o planilla original (normalmente uno pone números correlativos y los técnicos los adaptan a la comodidad y disponibilidad del teatro). Acon-

Channel >	Position	Unit	Type	Purpose	Colour	Gobo
22) 87	VARA21	3	Arena PC	GRALCTROIZQMED-1°+2°+3°	O/W	
21) 86	VARA21	6	Arena PC	GRALIZQCTROMED1°+2°+3°	O/W	
21) 86	VARA21	7	Arena PC	GRALIZQADEL-1°+2°+3°	O/W	
20) 262	VARA-7-	5	Diluvio A 1000	1°acto-luznoche	L118	
18) 10	VARA-6-	1	Arena PC	callefondo-palacioder1°acto+3°	O/W	
18) 3	VARA-6-	21	Arena PC	calleizqpalaciofondo-1°acto+3°	O/W	
17) 81	VARACALLEIZQ	3	Arena PC	CALLEOZQESCMED-1°acto+3°+4°	O/W	
17) ND	VARACALLEIZQ	4	Arena PC	CALLEOZQESCMED-1°acto+3°	O/W	
18)	VARA5	1	Arena PC	CALLEDERADELMED-1°acto+2°+3°	O/W	
16) ND	VARADER	5	Arena PC	CALLEDER-1°acto+2°+3°	O/W	
18)	VARACALLEIZQ	5	Arena PC	CALLESIZQ-1°acto+2°+3°+4°	O/W	
18) ND	VARA5	17	Arena PC	CALLEIZQESCADELMED-1°acto+2°+3°+4°	O/W	
14) 68	VARA3	1	Arena PC	CALLEDERESCADEL-1°acto+2°+4°	O/W	
14) 68	VARA3	2	Arena PC	CALLEDERESCADEL-1°acto+2°+3°+4°	O/W	
13)	VARA3	12	Arena PC	CALLEIZQESCADEL-1°acto+2°+3°+4°	O/W	
13) 61	VARA3	13	Arena PC	CALLEIZQESCADEL-1°acto+2°+3°+4°	O/W	
12)		1	Arena PC	CALLECARCELADELTD-1°+2°+3°+4°	O/W	
12) 92	VARADER	6	Arena PC	2°CALLEDER-1°acto+2°+3°+4°	O/W	
11) 88		6	Arena PC	CALLECARCELADELTD1°A-CTO+2°+3°+4°	O/W	
11)	VARACALLEIZQ	6	Arena PC	2°CALLEIZQ-1°acto+2°+3°+4°	O/W	

Planilla-detalle de luminarias.

sejo tomarse todo el tiempo posible para esta tarea, pues nos evitará una pérdida de tiempo irrecuperable.

También hay que chequear las escaleras, filtros, portafiltros, cachas o viseras, más todo lo pedido anteriormente: personal prometido para la puesta, etc. Hago hincapié en esto porque se puede perder mucho tiempo si no tomamos todos los recaudos posibles.

Aunque no lo parezca, es importante saber quiénes van a mover las varas con los *spots*. Los maquinistas o los iluminadores tienen que estar presentes en toda la puesta para bajar y subir las varas cuantas veces sea necesario, con la seguridad de que serán muchas. Vamos a necesitar a los maquinistas y utileros para ayudarnos en los cambios de escena a medida que avanzamos con la puesta de luces.

En este momento tenemos que ser muy claros y precisos para trabajar, ir paso a paso y no querer hacer todo a la vez. Es preferible también contar con la colaboración del asistente de dirección, que nos ayudará a recordar las posiciones y zonas de los actores. Lo haremos parar en cada posición, para dirigir la luminaria requerida, verificar el ángulo de proveniencia y que no manche lo indeseado. Si estamos nosotros en el escenario, daremos la espalda a la luz, colocándonos las dos palmas sobre la cabeza. Indicaremos hasta dónde debe recortar el *spot*, observando a la vez la proyección de las sombras. Las palmas indican a qué altura sobre nuestra cabeza tiene que pasar el rayo de luz. Debemos tener *in mente* la altura de cada actor, para no iluminar de más; así evitaremos sombras indeseables e innecesarias.

Nos ahorrará mucho tiempo dirigir los *spots* uno por uno. Si contamos con dos técnicos, dirigiremos primero, por ejemplo, el de la izquierda y luego el que lo cruza desde la derecha en la misma zona. Es necesario hablar con los técnicos para decidir cómo empezar (por lo más difícil o lo más fácil, etc.). En los teatros comerciales, que cuentan con poco personal, aconsejo comenzar por las posiciones más exigentes y dejar las más sencillas para el final, cuando ya estemos cansados, después de muchas horas de puesta. Una vez colocado todo lo planeado, hay que pasar o hacer pasar a un asistente por la escenografía o espacio escénico muy lentamente.

te y mirándonos de frente, para ver si no hay zonas oscuras entre los cruces de las luminarias. Si lo hacemos nosotros –lo cual es preferible–, tendremos la misma sensación que los actores y sentiremos la luz en la cara. Así podremos comprobar dónde falta (que es cuando no nos da en los ojos). Corregiremos en el momento o anotaremos las correcciones para hacerlas después.

Pero ¡atención!: todavía el director no vio la iluminación, tenemos el escenario alumbrado, pero falta hacer el guión y *cues*, y la selección con intensidades, cuadro por cuadro, de las luminarias.

Todo este trabajo tiene que ser muy bien anotado: el *spot*, el número, etc. Recomendando separar por zonas o colores en otra planta y planilla, por ejemplo: contras azules, contras rojos, frentes rosas, frentes azules, noche, etc. Será más sencillo y rápido encontrarlos cuando efectuemos correcciones o veamos que hay que reforzar una zona en sombras.

PRIMER ENSAYO CON LUZ

Como aún no tenemos el guión realizado, vamos dando la luz que pusimos, aproximadamente, escena por escena, mientras se hace la pasada. Muchas veces no nos ponemos de acuerdo con los directores en esta etapa, porque no entienden qué ocurre y, al poco rato de comenzar el ensayo técnico, piden las luces como si fuera el guión. ¡No! Este ensayo con luz es para ver si hay errores –y estemos seguros de que los habrá– porque es la primera vez que el actor transita el espacio iluminado y, por más que uno lo piense, nunca da con las posiciones justas.

GUIÓN

Sobre el libreto original, generalmente en la página en blanco frente al texto, se anotan los movimientos de luz –por ejemplo: “entran tales *spots* a x por ciento”– y se indica a qué parte del texto corresponden.

101- Liza y la - $\frac{85-85}{23}$ $\frac{85-75}{23}$ $\frac{85-95-96}{80}$

102) $\frac{85-85}{23}$ $\frac{85-75}{23}$ $\frac{85-95-96}{80}$ $\frac{85-85}{23}$ $\frac{85-75}{23}$ $\frac{85-95-96}{80}$

103) FUE SALS.

104) $\frac{85-85}{23}$ $\frac{85-75}{23}$ $\frac{85-95-96}{80}$ $\frac{85-85}{23}$ $\frac{85-75}{23}$ $\frac{85-95-96}{80}$

105) $\frac{85-85}{23}$ $\frac{85-75}{23}$ $\frac{85-95-96}{80}$ $\frac{85-85}{23}$ $\frac{85-75}{23}$ $\frac{85-95-96}{80}$ $\frac{85-85}{23}$ $\frac{85-75}{23}$ $\frac{85-95-96}{80}$

106) $\frac{85-85}{23}$ $\frac{85-75}{23}$ $\frac{85-95-96}{80}$ $\frac{85-85}{23}$ $\frac{85-75}{23}$ $\frac{85-95-96}{80}$ $\frac{85-85}{23}$ $\frac{85-75}{23}$ $\frac{85-95-96}{80}$

107) $\frac{85-85}{23}$ $\frac{85-75}{23}$ $\frac{85-95-96}{80}$ $\frac{85-85}{23}$ $\frac{85-75}{23}$ $\frac{85-95-96}{80}$ $\frac{85-85}{23}$ $\frac{85-75}{23}$ $\frac{85-95-96}{80}$

108) $\frac{85-85}{23}$ $\frac{85-75}{23}$ $\frac{85-95-96}{80}$ $\frac{85-85}{23}$ $\frac{85-75}{23}$ $\frac{85-95-96}{80}$ $\frac{85-85}{23}$ $\frac{85-75}{23}$ $\frac{85-95-96}{80}$

109) $\frac{85-85}{23}$ $\frac{85-75}{23}$ $\frac{85-95-96}{80}$ $\frac{85-85}{23}$ $\frac{85-75}{23}$ $\frac{85-95-96}{80}$ $\frac{85-85}{23}$ $\frac{85-75}{23}$ $\frac{85-95-96}{80}$

110) $\frac{85-85}{23}$ $\frac{85-75}{23}$ $\frac{85-95-96}{80}$ $\frac{85-85}{23}$ $\frac{85-75}{23}$ $\frac{85-95-96}{80}$ $\frac{85-85}{23}$ $\frac{85-75}{23}$ $\frac{85-95-96}{80}$

111) $\frac{85-85}{23}$ $\frac{85-75}{23}$ $\frac{85-95-96}{80}$ $\frac{85-85}{23}$ $\frac{85-75}{23}$ $\frac{85-95-96}{80}$ $\frac{85-85}{23}$ $\frac{85-75}{23}$ $\frac{85-95-96}{80}$

112) $\frac{85-85}{23}$ $\frac{85-75}{23}$ $\frac{85-95-96}{80}$ $\frac{85-85}{23}$ $\frac{85-75}{23}$ $\frac{85-95-96}{80}$ $\frac{85-85}{23}$ $\frac{85-75}{23}$ $\frac{85-95-96}{80}$

113 (= 111)

Guión marcado de la primera escena del primer acto de La venganza de Don Mendo.

Siempre recuerdo que Agustín Alezzo, antes de una pasada para hacer el guión, explicó a los actores que tuvieran paciencia, que era más un ensayo para mí que para ellos, que yo iba a detenerlos cuando fuera necesario, hasta fijar con los técnicos de la

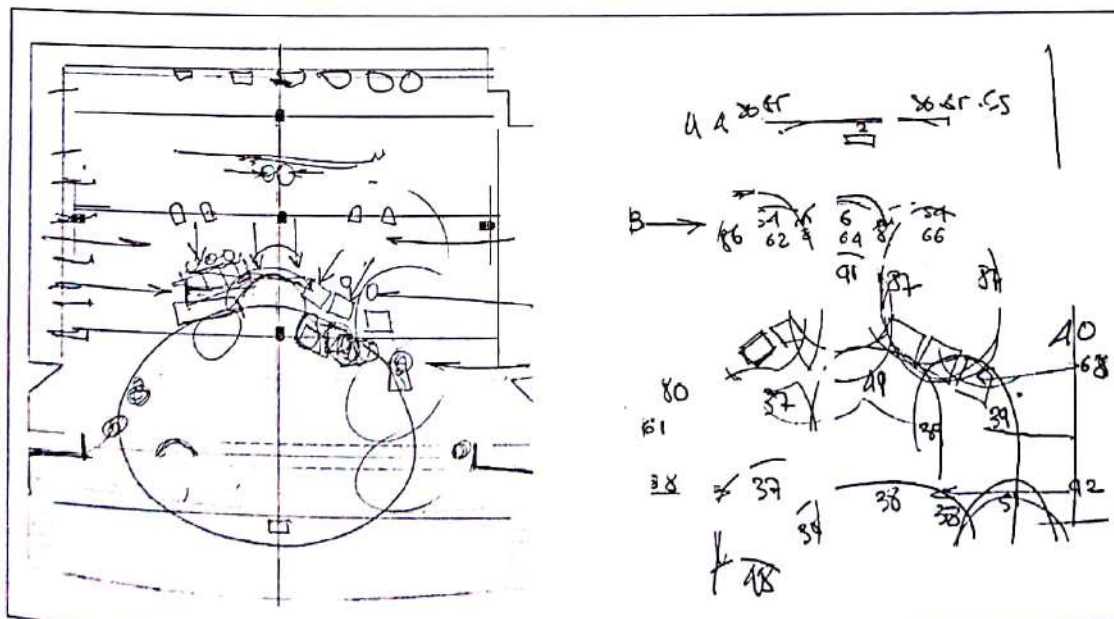
consola las correcciones y los tiempos necesarios para efectuar cada *cue*, sobre todo si la consola es manual.

Pautas previas a la marcación del guión

Si lo hacemos de memoria, es decir, sin ver el ensayo, marcamos los pies para cada movimiento con el libreto en la mano. (Ver fig. pág. 130.)

Si el director lo prefiere, se les dice a los actores que vamos a marcar movimientos con el texto y que no es necesario actuar a fondo. Muchos lo aceptan y otros no. Lo que sucede realmente, y es comprensible, es que el actor tiene el texto y los movimientos incorporados y no le es fácil saltar de texto en texto, recordando las posiciones.

Personalmente prefiero la segunda modalidad, porque cuando se ve el movimiento exacto, si encontramos un problema, se agregan o quitan luminarias y se fijan las luces definitivas. Se hace un ensayo con el técnico de consola y se determinan los tiempos posibles de maniobrabilidad; sobre todo, si la consola es manual. Si es computarizada y es necesario repetir el efecto en treinta segundos, se vuelve a hacer el movimiento con los actores para comprobar la exactitud del efecto y se ajusta a la medida deseada. Así, paso a pa-



Estudios previos de zonas de actuación (izq.) y de zonas a iluminar (der.) (La venganza de Don Mendo).

so, se fijan todos los movimientos. Este método evitará problemas futuros en los ensayos pregenerales y en los generales. ¡Atención!: es importantísimo anotar cada modificación en la planta y en nuestra planilla.

Es conveniente hacer el guión junto al asistente, porque una vez que comiencen los ensayos pregenerales, ya no nos inmiscuiremos en la mecánica del espectáculo, que irá quedando poco a poco en manos de aquél.

ENSAYOS, CORRECCIONES

Una vez practicados los ajustes anteriores, se hará un ensayo con las luces más los movimientos, y seguiremos anotando, si es necesario. Ya no podremos parar a los actores para hacer correcciones, salvo que se presente un error catastrófico. Los actores se van integrando al espacio iluminado y nosotros observamos los resultados de nuestro trabajo, sin interferencias de opiniones, órdenes, correcciones, etc.

Llegamos así al tan esperado y ansiado estreno.

DIARIO DE UNA PUESTA DE LUCES

El pobre hombre

de José González Castillo

Dirección: Helena Tritek

Teatro San Martín

Junio de 2000

En las primeras reuniones con la directora surgieron imágenes expresionistas, iluminadas por una luz que dibujara las figuras, sugiriéndolas, para lo cual había que evitar, dentro de lo posible, la luz frontal.

Las imágenes que teníamos de la escenografía y del vestuario eran realistas pero no tanto, es decir, no todos los elementos lo eran. Los escritorios, pupitres, mesas, sillas, máquinas de escribir y demás elementos, incluyendo el vestuario, parecían sacados de fotos de época, pero el espacio sugería una fábrica, una oficina, el comedor de una casa, un velorio, etc.

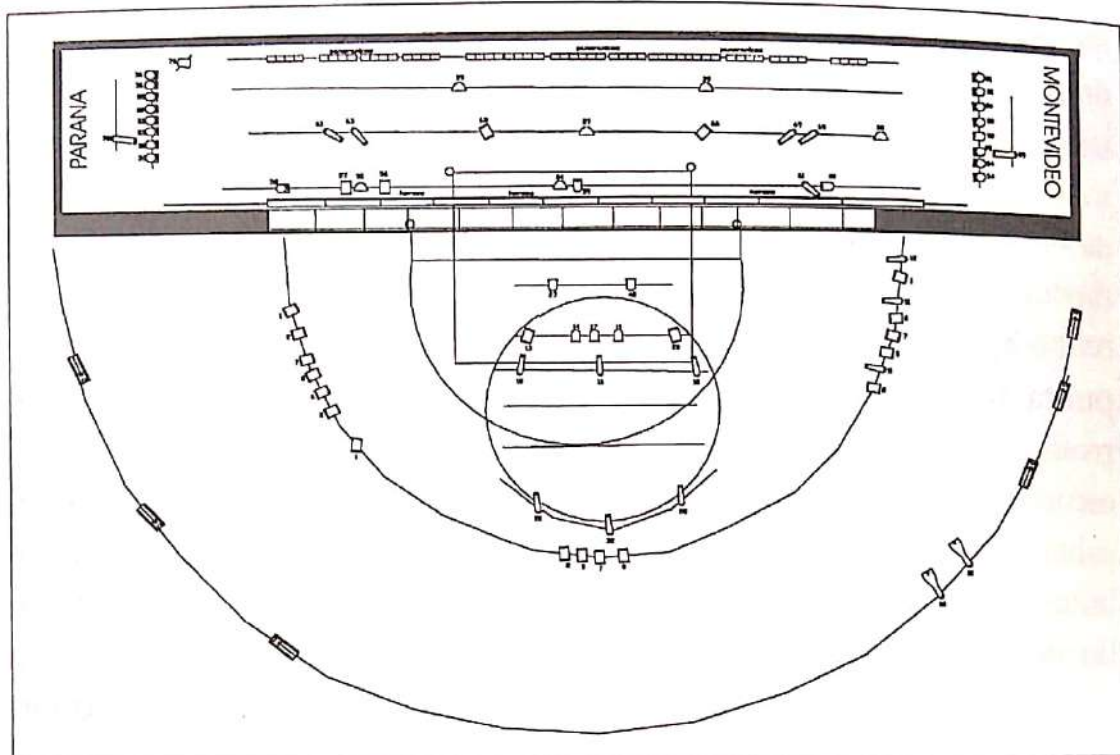
Yo había trabajado el escenario de la sala Casacuberta de punta a punta, pero la obra se relataba solamente en el pistón. Allí se desarrollaban las escenas principales, y se dejaba el hermoso y "difícil" escenario como "sugerencia" del entorno de las acciones. Por allí pasaban los obreros hacia el interior de la fábrica, hacia la calle, y también por las dos puertas en diagonal, que comunicaban con un pasillo interno del escenario. Reforzaba la sugerencia del espacio con dos *trompe-l'œil* de fábrica que se vislumbraban a través de las puer-titas de la pared de fondo de la sala.

En ese tiempo yo estaba muy influido por la película *Karákter*, del director Mike Van Diem. La vi varias veces, mientras tomaba apuntes de la utilería y principalmente de la luz, una iluminación realista, pero con magia.

Una vez determinada la planta escénica, comencé a estudiar la iluminación con la ayuda del 3D Studio. En la pantalla iluminaba todos los espacios y, con la aprobación de la directora, empecé por los planos de realización y luego planifiqué la iluminación.

a) Solicité a Lito Pastran, jefe de iluminación, la planta de iluminación de la sala Casacuberta, incluyendo los artefactos destinados al espectáculo infantil con el que compartiríamos el espacio. (Habían estrenado en abril y ya tenían resuelta su iluminación.)

b) Trasladé la iluminación que tenía estudiada en el 3D Studio a otro programa para iluminación, WYG, respetando los ángulos que presentía que debía dejar hasta que se demostrara lo contrario.



Planta de iluminación de El pobre hombre, sala Casacuberta, Teatro General San Martín, junio de 2000.

c) Pastran y yo nos reunimos para ver cómo resolvíamos la luz cenital de la escena principal. Evaluamos dos opciones: trabajar con pantallones y cuarzos para el primer acto y colocar otro cuarzo, disimulado con una pantalla de iluminación forrada en tela (a imitación de los pantallones antiguos) o bien trabajar con luminarias convencionales. Probamos primero con cuatro cuarzos cenitales, pero presentía que éstos no daban la intensidad dramática necesaria. Pastran había sugerido construir un aparejo que los escondiera para el segundo acto, cuando el mismo espacio fuera el interior de la casa, dentro de la misma fábrica, y luego el velatorio.

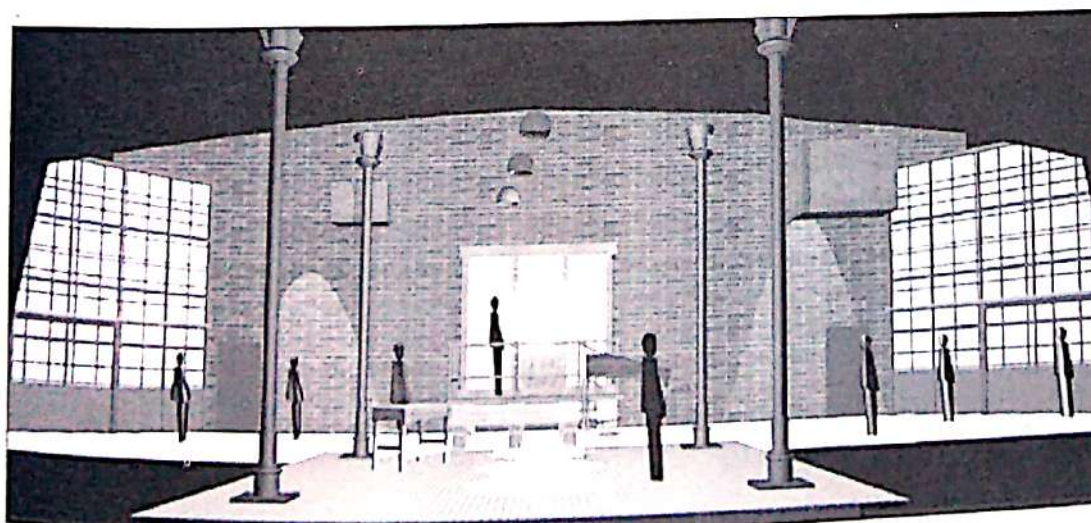
d) Al final me decidí por instalar cuatro cenitales, fresneles de 1000 en forma de cruz, y así logré lo que buscaba: una luz muy interesante, cenital, y con la intensidad requerida. Los apoyé con PC de 1000, dirigidos desde el techo de la sala, trabajándolos en porcentaje para iluminar las caras. Al 40 por



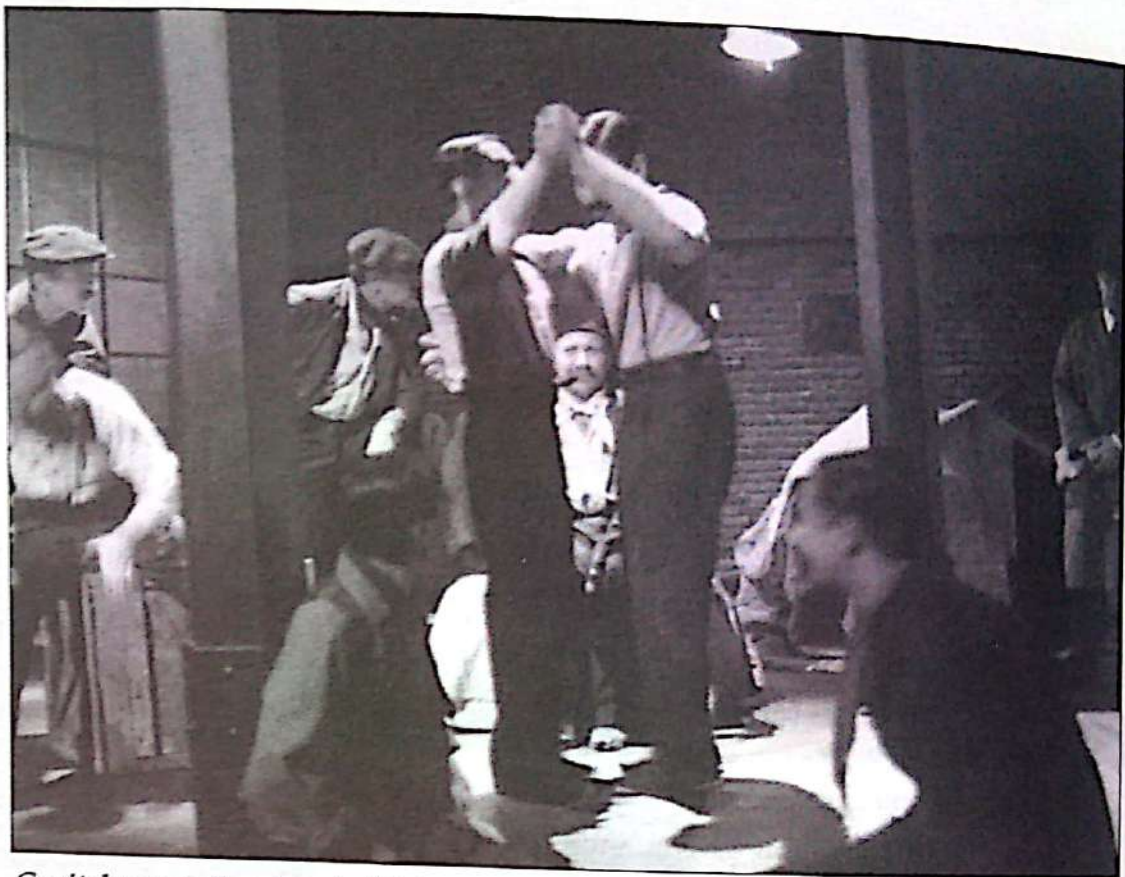
Escenografía del primer acto.

ciento, la procedencia de este apoyo no se nota y ayuda al actor, pues se evitan las sombras indeseables.

- ✓ Tener siempre en cuenta que, por más que se desee que permanezca en un espacio determinado el actor siempre se traslada -más aún en una obra realista-naturalista-, y debemos estar atentos para no limitarle el espacio ni su capacidad expresiva.



Boceto de la escenografía realizado con 3D Studio.



Cenitales para iluminar la fábrica.



Iluminación principal con cenitales y frontales.



Sombras proyectadas.



Boceto de elementos de la escenografía realizado con 3D Studio.

e) Luego, en los diferentes espacios en que se subdividía el escenario, seguí con la misma tónica de incrementar la luz cenital, siempre apoyada con PC e imperceptibles de frente. Aquí conté con la ayuda y el apoyo de Pastran, quien sugirió algunos ángulos necesarios, que escuché y adopté.

f) Iluminé el espacio de fábrica propiamente dicho con cuarzozos y pantallas de trabajo que marcaban zonas muy limitadas y daban el *efecto zonal* que se aprecia en talleres, fábricas y lugares similares.

g) Las paredes portones, cuyos ventanales estaban recubiertos con planchas de fibra de vidrio iluminadas con pares, por atrás, en un ángulo de 60°, daban un efecto realmente maravilloso. Esta fibra refracta la luz, incluso los tubos fluorescentes de trabajo producen, a través de este material, un reflejo muy sugestivo. Las Pares 64 de 1000 watts tenían filtro azul Lee N° 068, para la noche, y filtro Lee N° 021, para el día. En la escena final de la obra –en la cual se oían voces y luego se veían las sombras de los obreros manifestando fuera de la fábrica– proyectaba las siluetas magnificadas de los actores sobre estos paneles con dos Pares 64, en blanco y colocadas en el piso.

h) En la escena del velatorio, aproveché la misma disposición que iluminaba la oficina, pero con otra intensidad (incrementando el amanecer con tres elipsoidales provenientes del techo –lado Montevideo–) y cacheados muy estrechamente, imitando la luz que penetra en las casas por una ventana o puerta entreabierta.

- ✓ Todos los agregados de efectos, luces, etc., se trabajan luego de instalar el 90 por ciento de la planta lumínica y se corrigen después de los ensayos, sin modificar, por supuesto, la esencia del diseño.

En realidad, en este diseño lumínico utilicé sólo 60 luminarias, no fueron necesarias más, y con 30 *cues* relatamos todo lo que deseamos.

DIJO LA CRÍTICA

- ★ Otro valor teatral es el clima creado por Héctor Calmet (...) (Los) objetos conservan la historia que el uso inscribió en sus superficies y se cargan de ironía al subrayar, con su porfiada supervivencia, la temprana muerte de los ideales que nacieron con ellos. (Olga Cosentino, *Clarín*, julio de 2000.)
- ★ El escenario es una fábrica admirablemente recreada por la escenografía de Héctor Calmet. (Ernesto Schoo, *Noticias*, julio de 2000.)
- ★ (...) valiosa colaboración de Héctor Calmet, quien sumó despojamiento y grandiosidad desde su escenografía. (Ana Seoane, *Luna*, julio de 2000.)

PARTE 2

RELATOS DEL PROCESO CREATIVO

Nuestro fin de semana

de Roberto Cossa

1964*

No estrené *Nuestro fin de semana* como escenógrafo, sino como acomodador. Ayudaba en ese entonces a mis compañeros de ITUBA en las representaciones en el teatro Ateneo de la Juventud, que quedaba en Riobamba al 100.

Suelo utilizar esta obra como ejemplo en mis cursos de escenografía de primer año. Al contar con una escenografía "fija", como le decimos nosotros (toda la obra transcurre en el mismo ámbito), se presta para ser estudiada. Y, por los conflictos claros entre los personajes, la considero, además, apropiada y suficiente para comenzar a abordar un espacio dramático. La obra editada comienza con esta dedicatoria: "A mi padre, a su sencilla tragedia". La pieza sintetizaba la tragedia que vivíamos y vivimos todos nosotros -la clase media, tan zarandeada, vapuleada, llena de desánimo y desesperanza-; ¡y estábamos recién en 1964; todavía faltaban los peores años!

Se trata de una obra naturalista. Los personajes representaban, entonces y ahora, a muchos de nosotros: *Raúl*, y su temor a encontrarse a solas consigo mismo; *Elvira*, la solterona; *Alicia*, insatisfecha, que busca cualquier salida; su esposo, *Daniel*, que se cree "pio-la"; *Carlos*, con su lírica; *Sara* y *Jorge*, una pareja "en crisis". En resumen, ninguno podrá enfrentar la realidad que lo acosa. Princi-

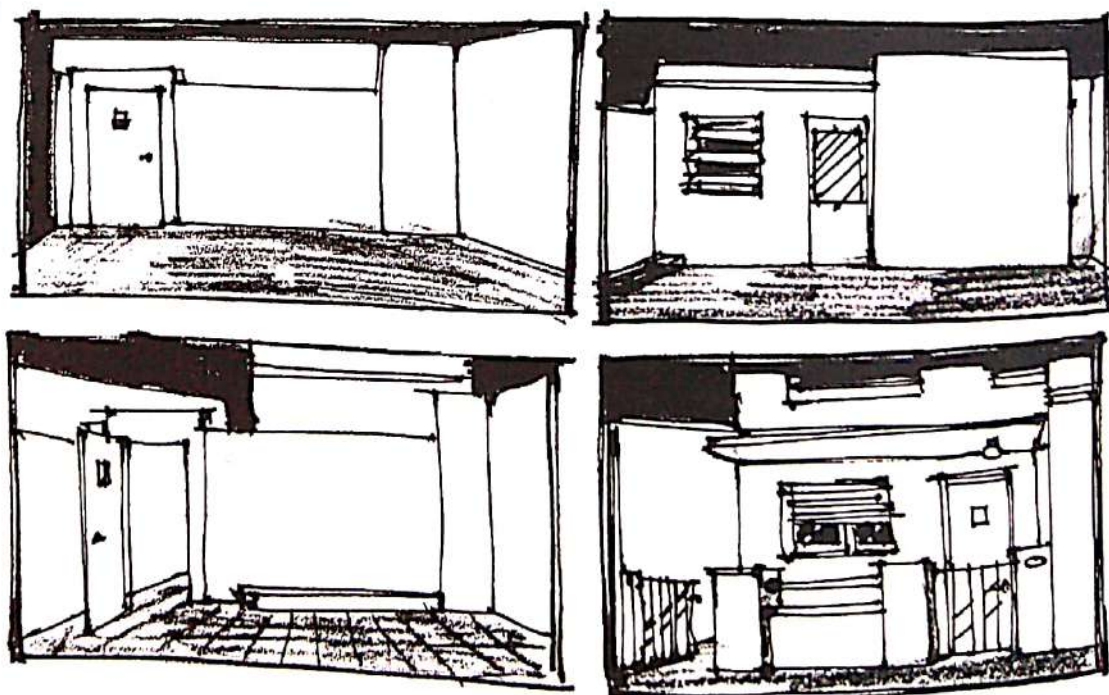
* Este relato ilustra el tema "Primeras imágenes", págs. 82 a 88.

palmente *Raúl*, que sigue evadiéndose hasta el final de la obra, repitiendo: "No pasa nada, no pasa nada..."

Veamos cómo trabajar las imágenes surgidas de la primera lectura. Unas palabras de *Raúl* nos pueden servir de guía: "bajo-chatos-gris-abulia-desencanto; no pasa nada". Estas asociaciones pueden derivar en: formas ahogantes y sin salida, paredes con humedad, todo cuadrado, ni plantas, ni flores, una parra sin hojas, etc.

Debemos empezar por algo pequeño y no intentar hacer el boceto definitivo. Primero dibujamos y expresamos nuestras imágenes, aunque parezcan insignificantes, pues servirán para comenzar a construir. Si tratamos de diseñar la escenografía desde el principio, por más que resulte un buen dibujo, no pasará de ser un lindo "cuadrito", sin que sepamos cómo podremos usarlo en las escenas concretas.

Comenzaremos dibujando formas rectas, que "achaten" el espacio, y luego las adaptaremos a formas reales (paredes, tapias, medianeras, pasillos). Debemos tratar de que esta geometría no dinamice el espacio escénico: por el contrario, nuestro objetivo es que lo tranquilice y lo encierre, sin dar salidas. Luego buscaremos, con la planta escénica, las soluciones para los actores. Por ejemplo, ¿dón-

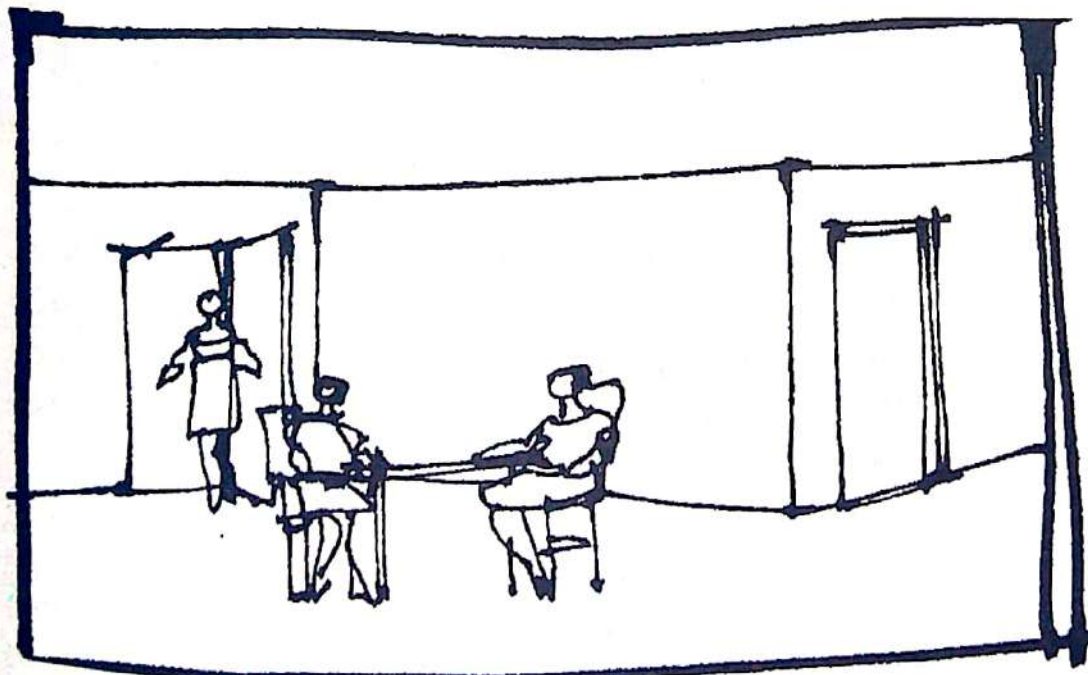


Estudios sobre diferentes tipos de casas.

de ubicaremos la puerta de calle? ¿Y por qué? Estudiaremos el interior de la casa, para decidir si corresponde o no poner la antecocina que nos pide Cossa. La experiencia indica que no, que complica demasiado el ir y venir, y roba espacio al patio, sin agregarle absolutamente nada.

Nos preguntamos: ¿por qué un patio y no una terraza? Pues bien, ésta sería más agradable plásticamente, pero no serviría al texto ni a las acciones. Dibujando las escenas (*Elvira*, *Beatriz*, luego entra *Carlos* y después *Sara*), ya tenemos la puerta de calle en funcionamiento. Si estudiamos los agrupamientos de los actores, tenemos que darles la ubicación, porque esta puerta se las trae:

- a) La vecina, *Sara*, invade la casa.
- b) Va a entrar el socio de *Raúl*, "trayendo novedades".
- c) En la escena de *Alicia* y *Carlos*, pueden entrar *Raúl* y *Daniel* y ser sorprendidos *in fraganti* (el público no conoce la obra, pero nosotros sí, de modo que le daremos una cuota de suspenso, encendiendo la luz del pasillo como si los personajes fueran a entrar en cualquier momento).



Distribución de los personajes en el patio.

Podemos proporcionarles a los actores un rincón, para que estén más protegidos de una mirada indiscreta: así sugerimos acciones dramáticas, por intermedio del espacio-escénico.

Ante todo, recorramos el barrio que menciona Cossa -San Isidro, entre la avenida Maipú y el cementerio-. Observemos esas casitas y tomemos fotos, como hacen los productores de locaciones para el cine. Al caminar por el barrio, sentiremos el aroma de los árboles y flores en las noches de verano. Reunamos muchas fotografías de pasillos, patios y casitas, y al estudiarlas en el tablero, podremos robarle a una los pilares; a la otra, el porche, y así crear, a partir de todas las imágenes, nuestra propia "casita", a nuestra medida y necesidad para la puesta en escena.

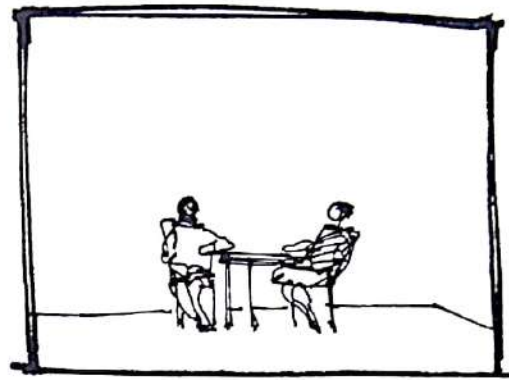
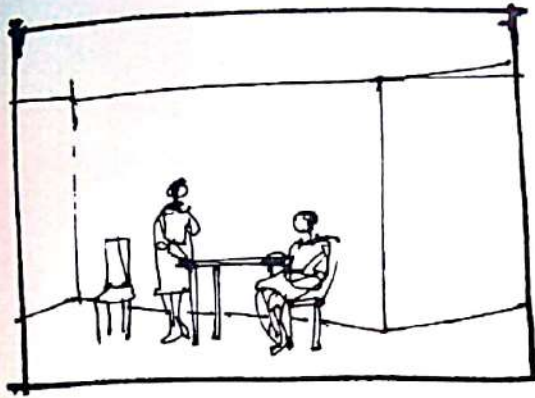
¿Qué le mostramos al director de la obra? ¿Qué le llevamos? Depende de con quién estemos trabajando. Pero es casi seguro que tendremos que llevar dibujos bastante claros y entendibles, para no tener que explicar la idea y, además, el dibujo.

No dejemos de dibujar, estudiar maquetas de volúmenes y agotar todos los medios de expresión, para plasmar nuestras fantasías y hacer entender nuestra propuesta.

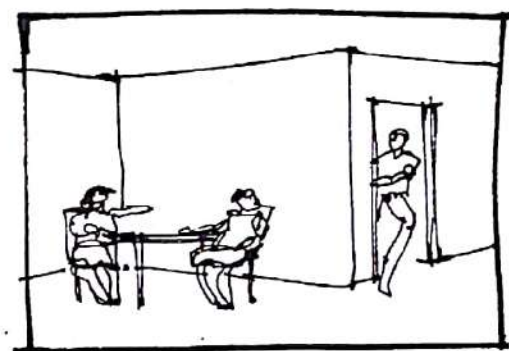
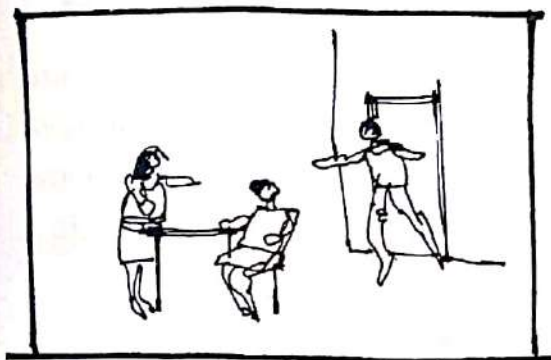
Lo chato, es decir, lo bajo, debemos resolverlo dentro de las formas reales, creíbles y reconocibles en un barrio, en este barrio particular de San Isidro.

Tenemos que resolver la planta escénica partiendo de las necesidades para la actuación. Una ayuda importante y necesaria es el desarrollo, por medio de "historietas", de las acciones dramáticas, previamente subdivididas y rotuladas. Esta forma de encarar el trabajo (por lo menos, al principio de nuestra profesión) es, a mi criterio, la única que nos llevará a realizar una escenografía realmente en serio.

Otro ejercicio para resolver dudas acerca del espacio escénico es ponerse en el papel del actor-personaje y preguntarse: ¿dónde me escondería en caso de ser sorprendido?, ¿por dónde entro?, ¿cómo pongo la mesa?, ¿en qué lugar no me descubren?, etc. Este juego nos obligará a pensar la escenografía desde otro ángulo, el del ac-



Elvira y Beatriz conversan.



Elvira es sorprendida por Carlos.

tor, y nos dará los elementos para construir el patio de acuerdo con las necesidades de la puesta.

Siguiendo las escenas por las acciones dramáticas, compondremos una planta que se adecue a los requerimientos de la dirección. Así, lograremos un verdadero espacio escénico y, ¿por qué no?, una *escenoarquitectura*, como bien la denominó Luis Diego Pedreira.

Los comensales

de George Tabori

Teatro IFT, 1975

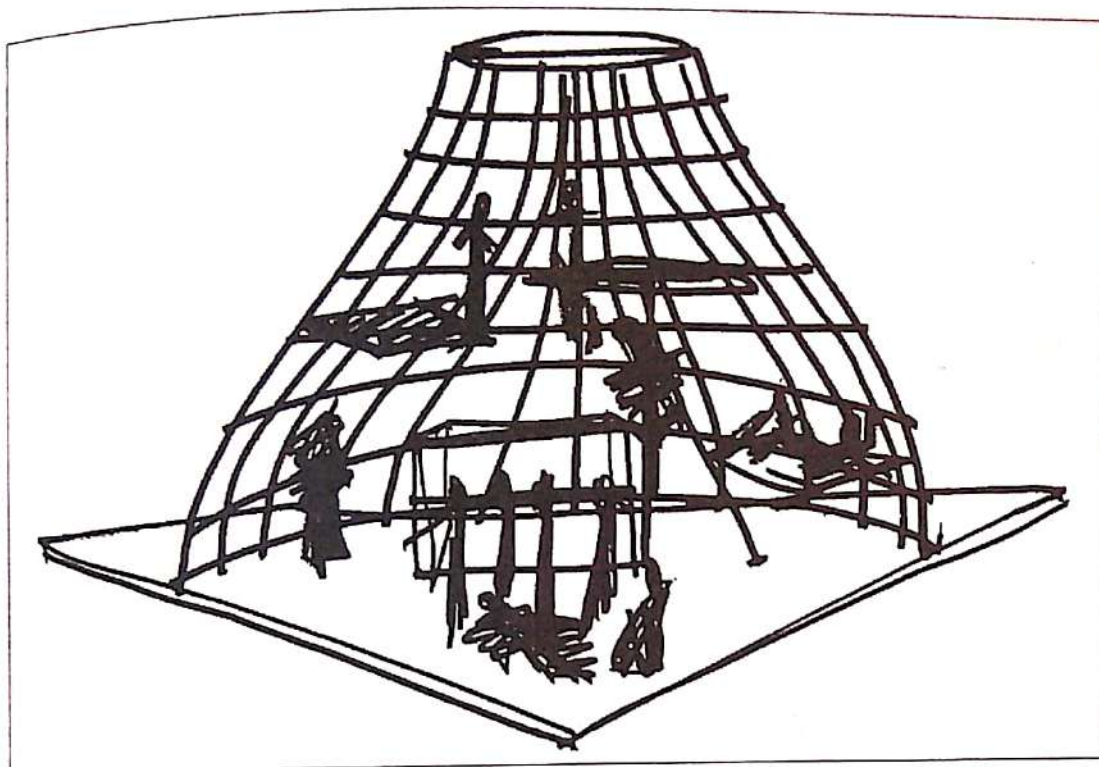
Dirección: M. Iedvabni*

Los comensales fue una experiencia muy enriquecedora. Cuando empecé a estudiarla en el tablero, sentí que no podía trabajar solo en mi estudio; necesitaba el contacto con los actores, no solamente presenciando los ensayos, sino participando y abordando, junto a ellos, el espacio escénico para hacerlo crecer desde adentro.

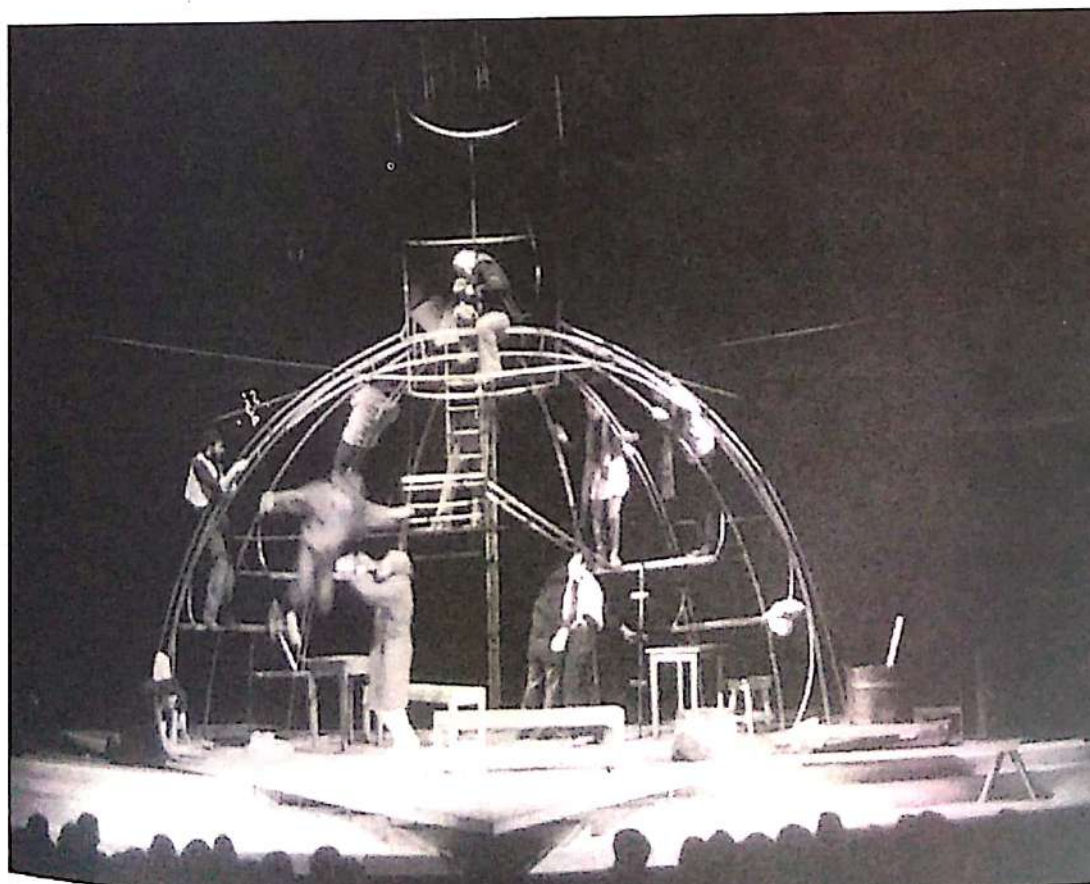
Durante las improvisaciones, el director me asignó el rol de un arquitecto recién llegado a la barraca. Tras superar las bromas, poco a poco me fui integrando en la experiencia. Los actores-personajes me hacían saber sus necesidades, sus problemas en el lugar. Eran doce personas.

Las primeras sensaciones fueron que vivíamos como pájaros enjaulados, de modo que estudié a los pájaros en sus jaulas y los elementos que usan (trapecio, sostenes entre los barrotes, andamios, una sola puerta de entrada, un único lugar por donde entra la luz, en fin, espacios muy similares a los del circo). Adapté el lugar a las ideas que iban apareciendo en los ensayos e incluí practicables, literas, camastros, escaleritas, etc., que los actores fueron probando hasta incorporarlos a las acciones dramáticas. Trasladé a mis bocetos los apuntes de cada avance, y luego volqué estas imágenes a los bocetos definitivos. Los actores no tienen que adaptarse necesariamente a nuestros diseños caprichosos, ni padecerlos. Hay que ela-

* Este relato ilustra el tema "El método de las acciones físicas", pág. 91.



Boceto de la jaula.



Escenografía de Los comensales. Gracias a este trabajo integré las terna del premio Molière, en 1975.

borar, en primer lugar, un espacio para actuar; luego vendrá lo plástico, pero relacionado siempre con las necesidades dramáticas y al servicio de ellas.

DIJO LA CRÍTICA

- ★ Manuel Iedvabni consigue traducir con claridad el dificultoso texto y un apropiado uso del sobresaliente y plástico espacio creado por Héctor Calmet, uno de los mayores aciertos del espectáculo y una de las mejores escenografías vistas en esta temporada. (Antonio Rodríguez de Anca, *La Nación*, setiembre de 1975.)
- ★ (...) magistral escenografía e iluminación de Héctor Calmet. (Gerardo Fernández, *La Opinión*, agosto de 1975.)
- ★ El armazón metálico y cóncavo que ocupa casi todo el escenario -una síntesis de escenografía y utilería exacta y sobria en manos de Héctor Calmet- es el espacio de un relato de carácter testimonial. (B. Z. R., *Clarín*, agosto de 1975.)
- ★ (...) el mejor trabajo escenográfico del año, debido al talento de Héctor Calmet. (Yirair Mosian, diciembre de 1975.)
- ★ ¿Qué nos gustó en 1975? La idea escenográfica (...) de Héctor Calmet para *Los comensales* fue una muestra de integración y de útil "subordinación" a un texto. (*Clarín*, diciembre de 1975.)
- ★ Mejor escenografía: Héctor Calmet, por *Los comensales*. (*La Opinión*, diciembre de 1975.)

Filomena Marturano

de Eduardo de Filippo

Teatro El Globo, 1980

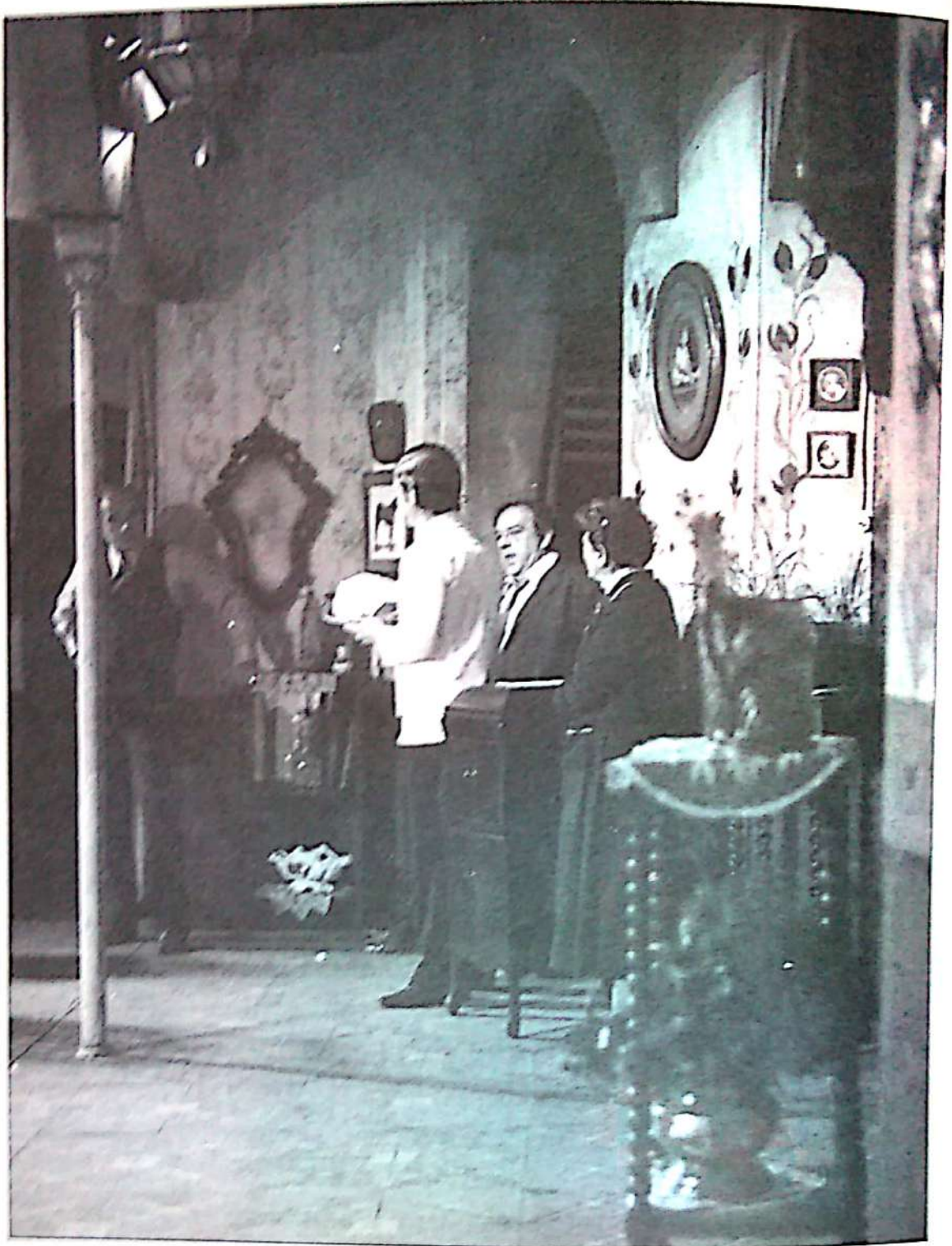
Dirección: Alejandra Boero*

Cuando encaramos la puesta de *Filomena Marturano*, Alejandra Boero y yo pensamos que el Art-Déco –arquitectura muy en boga en la era de Mussolini y luego, en la década de 1940, entre nosotros– ayudaría a asociarla con la época fascista de la década de 1930.

Elaboré los diseños partiendo de una planta funcional, en la cual distribuí los ambientes de la casa de la siguiente manera: a la izquierda del espectador, el escritorio de Domenico Soriano (interpretado por Alberto Mendoza), un pequeño living; en el centro, el patio central, característico de este tipo de casas; a la derecha, el comedor; atrás, el pasillo que comunicaba con los servicios. En el pasillo central, al centro y en segundo plano, se ubicaban las puertas de los dormitorios; y, al fondo, el pasillo de entrada a la casa continuaba por el lateral izquierdo y dejaba ver las ventanas al exterior y la comunicación con la otra ala de la casa. Todos los ambientes estaban bocetados en Art-Déco y en colores pastel. Sin embargo, al verlos terminados, tanto Alejandra como yo presentimos que algo no calzaba con la idea de la puesta.

Cuando presenciamos los ensayos y oímos el texto dicho por los actores, lo confirmamos: el Art-Déco no era el estilo apropiado para la obra o, más precisamente, para nuestra concepción de ella. La idea era hermosa, muy atractiva plásticamente, pero quedaba divor-

* Este relato ilustra el tema "Charla con el director", págs. 79 y sigs.



Escenografía vista entre bastidores (Alberto de Mendoza, Álvaro Guevara, Sani Santángelo y Nora Cullen).

ciada de la puesta, la enfriaba y la alejaba del contexto napolitano, tan explícito y necesario para el entendimiento del conflicto central.

Ahora sí, definitivamente, trabajé sobre una casona napolitana

de fin de siglo, un *collage* de veinte casas italianas, de cada una de las cuales extraje lo más significativo para la obra.

Estudiando las casas italianas, me enamoré de los arcos románicos propios del sur de la península. En los croquis y maquetas de volúmenes, sugerí un espacio y un clima muy italianos. Un amigo que los vio, sin saber de qué obra se trataba, me preguntó si ésta transcurría... ¿en una iglesia o en un convento!

Sin duda, era una buena pregunta. Y de ella surgió mi adiós a los arcos, no a todos, pero sí a los decorativos. Al eliminarlos, corregí el color y el estilo, para definir, con frescos en las paredes, una lucarna en el patio central, muebles oscuros, baldosas decoradas, paredes forradas en madera terciada, resistente a los portazos -una de las premisas de Alejandra, ¿recuerdan? (ver pág. 80)-. El peso de las puertas descargaba en las paredes del teatro, por medio de "riendas", lo que daba confianza a los actores cuando tenían que cerrarlas.

DIJO LA CRÍTICA

- ✱ Escenografía, ambientación y vestuario, maniática y espléndidamente detallistas de Héctor Calmet. (Gerardo Fernández, *La Opinión*, 10 de abril de 1980.)
- ✱ Poblada de sugestivos detalles, la escenografía de Héctor Calmet colabora de manera funcional en la creación de climas y de atmósferas que la obra exige. (*La Nación*, 3 de abril de 1980.)

Periferia

de Oscar Viale

Teatro Municipal General San Martín, 1982

Sala Martín Coronado

Dirección: Alejandra Boero

En esta obra había que resolver, conjuntamente, diseño y funcionalidad en ocho escenarios diferentes:

- 1) Cancha de básquet en un club de barrio, hoy día.
- 2) La misma cancha de básquet, en 1961.
- 3) Salón de actos en un sindicato, 1953.
- 4) Gallinero de una casa de barrio, 1960.
- 5) Casa de otro personaje.
- 6) Secretaría del club.
- 7) El cosmos.
- 8) El personaje principal, volando en el espacio como Yuri Gagarin.

Los cuadros tenían que ser resueltos sin interrupciones, para no agotar la paciencia del espectador, con sutiles cambios de luz solamente, algunos elementos de utilería y una pequeña escenografía dentro del espacio general, la cancha de básquet. Había dos escenas, la sexta y la novena, que cortaban el hilo del relato; las otras se resolvían con pocos elementos escenográficos.

A la sexta escena –la casa de la madre– intentamos encontrarle una solución del mismo estilo que las que habíamos ensayado para las otras. Pero un living, un patio o una cocina con mesas y sillas, aparadores, etc., no es algo sencillo de poner y sacar en segundos. Probamos desde diferentes ángulos, sin que apareciera la



Escenografía de Periferia.

solución. (Soy enemigo de los cambios complicados y riesgosos que distraigan al espectador, como bajar el telón, que interrumpe la continuidad del espectáculo. Recuerdo siempre la lección de mi maestro: "...que nunca se oiga un martillazo en un cambio de escena".) Mientras tanto, en uno de los ensayos, surgió una idea loca, que no descartamos (pues si algo he aprendido es que la idea más tonta o loca puede servir de punta para otra, aun más tonta, o genial): "¿Y si trasladamos a los personajes a la terraza entre ropa colgada?". A Alejandra le pareció bien, porque nos solucionaba el cambio y enriquecía la acción dramática: la ropa entraba y salía por parrilla en segundos, acompañada de una luz especial.

Ya más animados, encaramos la escena de la secretaria del club, que requería sillas, armarios, copas, fotos, etc.: se nos planteaba el mismo problema que con la casa de la madre. Y así, en un ensayo, todavía sin la utilería de la oficina, se me ocurrió trasladar la escena al baño de hombres del club, más precisamente, a los mingitorios. Les dimos la idea a los actores, la ensayaron y recibimos una carcajada aprobatoria de todos al finalizar el ensayo. Esa puesta acentuaba lo ridículo de la situación y los conflictos de los personajes. Todo resultó más irónico.



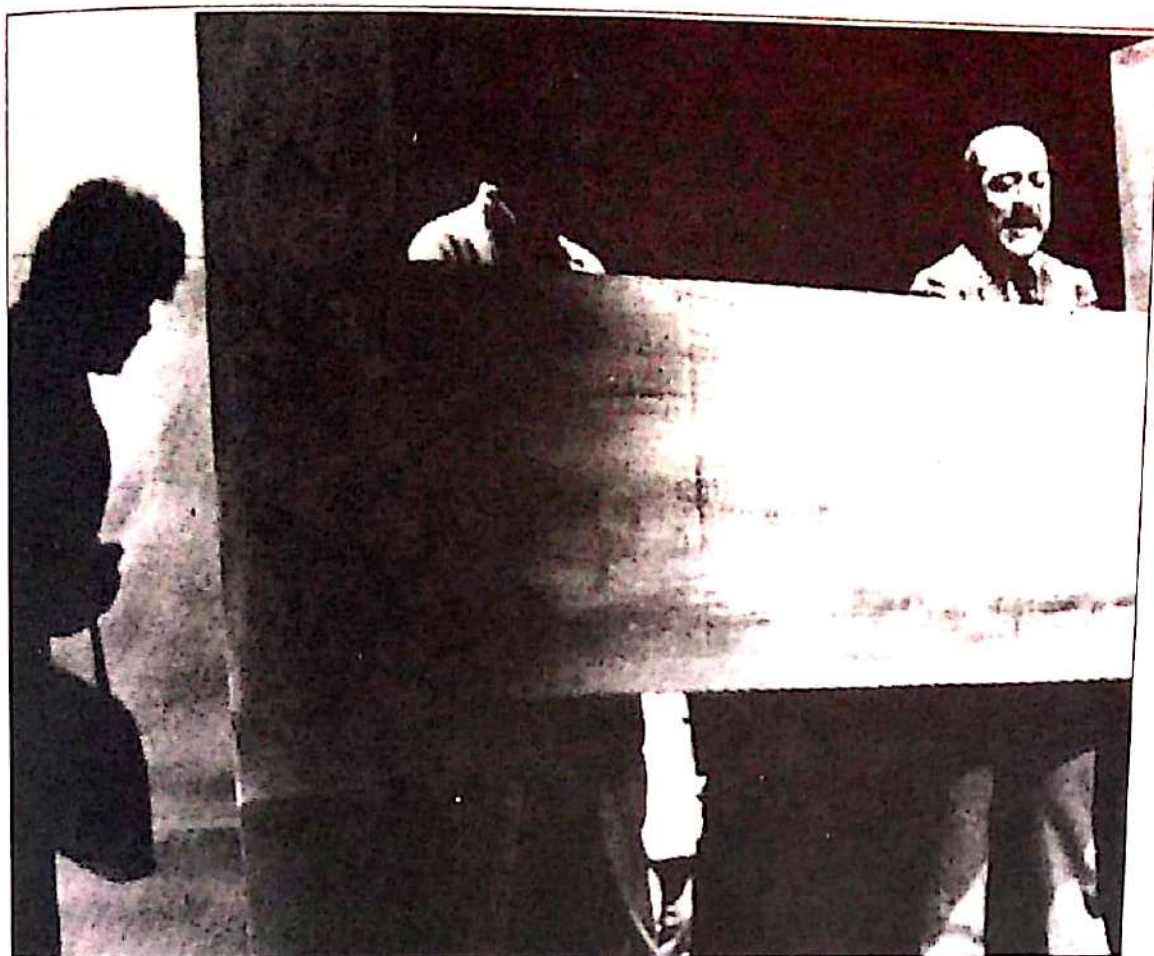
Alfonso De Grazia y Chela Ruiz, con fondo de ropa colgada.

Esposa: Ramón, yo me quiero ir a casa, estoy harta de estar aquí.

Vargas: Esperate un poquito, Ángela. Tengo que encontrarle la vuelta a este merengue...

Con ese fondo, el texto resultó hilarante y funcionó a la perfección.

He aquí un buen ejemplo de la manera en que los espacios-ideas facilitan el ritmo de la puesta y suman acciones dramáticas que enriquecen el texto.



Toma del baño, con Nelly Fontán, Juan C. Posik y Rafael Rodríguez.

DIJO LA CRÍTICA

- ✱ (...) y limpia, la escenografía de Héctor Calmet. (Rómulo Berruti, *Clarín*, 5 de noviembre de 1982.)

Ya nadie recuerda a Federico Chopin

de Roberto Cossa

Teatro Planeta, 1982

Dirección: Rubens Correa

Igual que *Nuestro fin de semana*, esta obra de Cossa se sitúa en una casa de barrio -incluye parra, comedor, patio, estudio del padre, living con piano más la plaza del barrio-, pero parte de otra premisa. *Ya nadie...* no es una obra naturalista, sino más bien una metáfora sobre nosotros, los argentinos. Trata de la frustración de una clase social y de las contradicciones típicas del pequeño burgués. La acción, sin embargo, se ve atravesada de realismo mágico, para explicar lo inexplicable, y salta del pasado al presente sin solución de continuidad.

Fue necesario recrear la atmósfera romántica que nos inspiraba la obra, que reúne todo lo que nos ha sucedido en los últimos años con el pretexto del 17 de octubre, fecha de la muerte de Federico Chopin. Pero, como bien sabemos, esa fecha es conocida entre nosotros como el Día de la Lealtad Peronista. Refiriéndose a Chopin, la madre dirá en escena: "Él tocaba la polonesa con la izquierda, y con la derecha le daba la mano a Liszt", clara alusión a las maniobras políticas de Juan Domingo Perón. Mis primeras imágenes fueron las de un gran *collage* que entrelazaba los distintos lugares: casa, estación, placita, etc. Con Cossa y Correa, recorrimos Villa del Parque para observar sus casas bajas, sus porches, sus veredas. Tomé apuntes de tejas, pilares, pérgolas, baldosas y otros aspectos de la arquitectura. Presentía que la puesta se podía resolver con elementos realistas, pero, eso sí, disponiéndolos "mágicamente".

Puesto que estábamos trabajando a partir de nuestra propia his-

toria, las imágenes estaban dentro de nosotros, así que recurrí a "mi memoria emotiva".

Comencé a bocetar buscando que un solo escenario contuviera todas las ideas. La sala del teatro presentaba las limitaciones de todas las salas compartidas: entre las funciones, era necesario armar y desarmar la escenografía, y no contábamos con maquinistas profesionales. (Es preferible conocer de antemano estas restricciones, para adaptar el trabajo creativo y no encontrarse luego con "sorpresas".) Junto al director, trabajamos una planta para todas las escenas y los diversos lugares (pérgola-comedor-plaza-estudio del padre-busto de Chopin-hamaca-living con piano-banco de plaza, etc.). Dibujé variantes con distintas ubicaciones.

Arribamos a una planta en forma de estrella, evitando el "friso" -es decir, tratamos de que la parte superior de la pared no quedara chata y sin volúmenes, al estilo de un mural egipcio o medieval- y el entrecruzamiento de los objetos en el escenario. Durante los ensayos, disponíamos los espacios de cada escena, yo tomaba apuntes sobre los problemas que se presentaban, luego hablábamos con los actores, corregíamos y adaptábamos, y todo ese trabajo lo volcaba después en los planos.

Teníamos casi la planta definitiva, pero faltaba unirla a cada uno de los elementos. En mis dibujos previos y en los apuntes, sen-

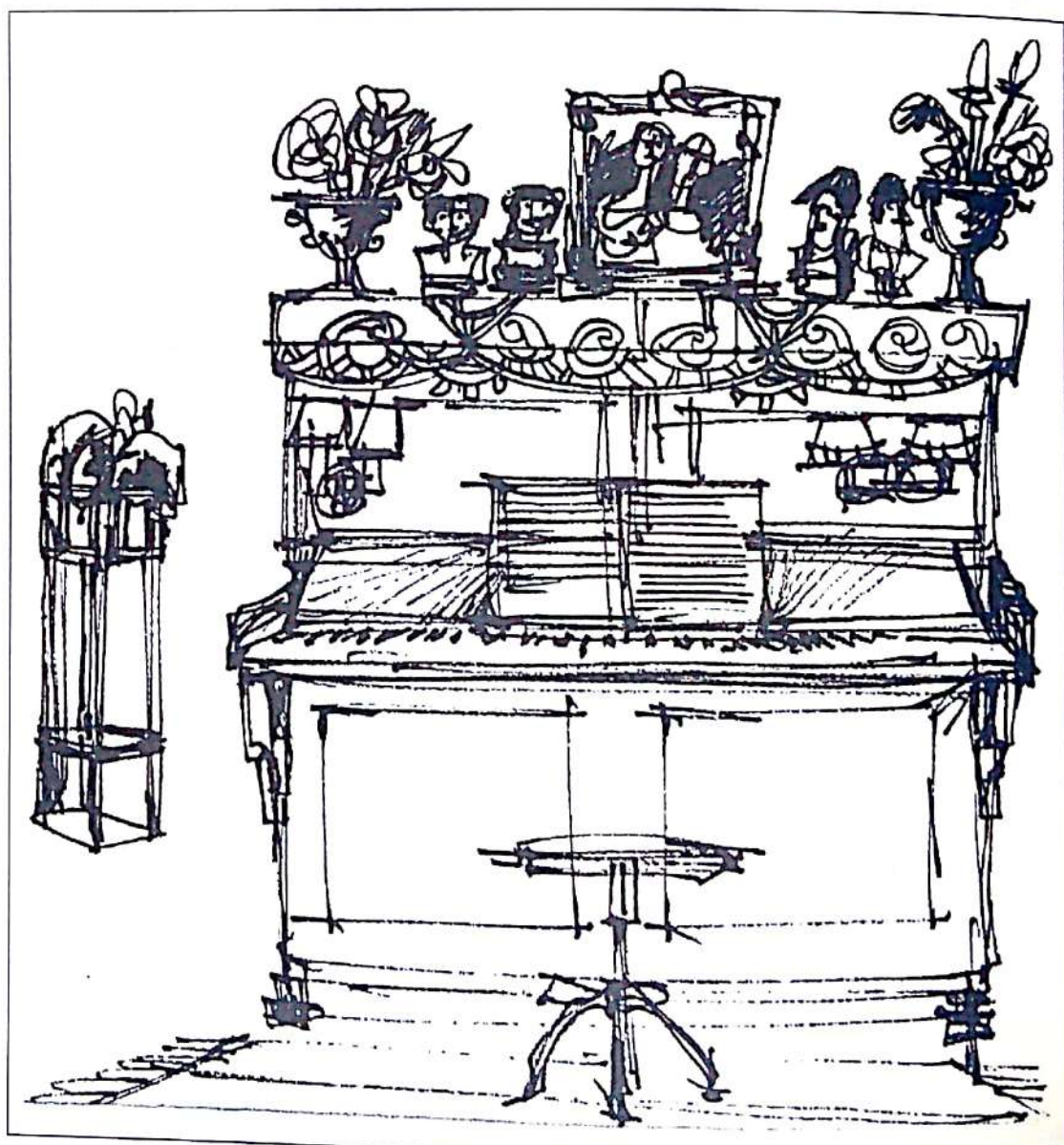


Boceto de la escenografía de Ya nadie recuerda a Federico Chopin.

tía que nos estaba "esperando" una parra. Y, efectivamente, ésta me sirvió para unir todos los elementos escenográficos, de modo que bajo sus troncos y sus ramas se entrelazaron mágicamente un pilar al lado de un aparador, una hamaca y un piano.

Así, por medio de un *collage* tridimensional, que incluía a mi familia, mi barrio, mis amigos -todos los recuerdos a la vez, desordenados y sin coherencia aparente-, pude expresar lo que me transmitía el maravilloso texto de Cossa.

Por otra parte, veíamos la iluminación como un recurso esencial



Dibujos previos del piano-bóveda.



Lucrecia Capello sentada junto al piano.

para relatar la historia: rosados, celestes, ocre, contraluces y cenitales, para el ayer; blancos, frontales y laterales, para el hoy. La iluminación sería nuestro "poeta-narrador", el que nos haría sentir los climas necesarios para cada escena.

Cuando existe un buen entendimiento con el director, sin duda, el trabajo resulta positivo y provechoso. Una sugerencia, media palabra, son suficientes para buscar nuevas soluciones. Los espectáculos surgen de esta relación brava, vibrante, angustiante, enriquecedora y magnífica.

Más adelante, mientras dibujaba el piano con carpetas de macramé, encontré las imágenes para la bóveda familiar, y agregué copones de bronce y unos candelabros antiguos que encontré en la Casa Puig. Gracias a la buena voluntad de Arturo Puig, padre (las cortinas eran de su casa, y las descolgó para dárme las), pude plasmar el *collage* de cortinas para el estudio del padre en la obra. El color -azul, celeste, verde azulado- unificó el escenario.

Alquilamos toda la utilería en la Casa Puig, un lugar inconfundible y sugerente, donde, entre pilas de muebles, sillas, mesas y mesitas de diferentes estilos y épocas, había tamboriles utilizados en los corsos del Buenos Aires de antaño; mobiliarios identificados con memorables películas argentinas; recuerdos asociados con Saulo Benavente, uno de los grandes escenógrafos argentinos, quien, además, dejó marcados en algunos objetos su humor y talento.

Allí encontramos todo lo necesario para vestir nuestra escenografía. Con los muebles dispuestos en el patio de la utilería, y con sus sugerencias, armamos nuestro sueño.

Una vez terminado el boceto, se pasa a la etapa de planos (el desarrollo de todo lo que hay que construir). Ésta es nuestra última oportunidad para pensar acerca de la escenografía, modificar, agregar o eliminar algo; todavía estamos solos con las ideas y podemos revisar cada medida, cada ángulo, cada detalle de construcción. Luego, en el montaje y cerca del estreno, la tarea se complica. Carpinteros, maquinistas, pintores, escultores, iluminadores, utileros, asistentes, director de escena, director musical, coreógrafo, productores, actores, actrices, figurantes, vestuaristas, modistas, sastres, tapiceros, electricistas, luminotécnicos, fotógrafos, encargados de prensa, noticieros de televisión (¿olvido a alguien?), todos, todos sin excepción, quieren un minuto para ellos. Los reclamos pueden ir desde retocar ese ángulo, agrandar las puertas, correr el trasto, bajarlo o subirlo, hasta acortar el vestido muy largo o alargar el muy corto de la protagonista. Repito: aquel momento, el de los planos, tan lejano ahora, es el último que tendremos "a solas" con los bocetos. Y debemos tener siempre presente que "nuestro" estreno se produce mucho antes que el del resto del equipo, en el minuto mismo en que entregamos los planos para construir. A partir de ese instante, ya está todo dicho.

En esta obra, la producción fue muy cuidada. Molduras, capiteles, pilares, tejas, se tallaron en telgopor reforzado con Plavicón, y se les aplicaron varias pátinas de azul celeste, sopleteadas de verde-negro, para darles el matiz del tiempo. Cada pieza tuvo su tratamiento especial, como si la hubiéramos extraído de demoliciones.



Escenografía de la plaza.

Nuestra intención era que el espectador se conectara con sus propios recuerdos y agregara lo suyo a las imágenes plasmadas sobre el escenario.

La magia del teatro no deja nunca de sorprender. Una noche, poco antes de la función, estaba jugando con mi hijo Pablo, entonces de ocho años, sobre el escenario –en la hamaca de “la plaza”–, cuando nos avisaron que había llegado la hora de dar sala, es decir, el momento de permitir el ingreso del público. Al comenzar el espectáculo, Pablo y yo fuimos a verlo desde la platea. Viendo el escenario y la placita donde había jugado instantes antes, mi hijo preguntó, asombrado: “¿Yo estaba jugando *en ese lugar?*”. No podía reconocerlo. Las luces, los actores y la distancia, no sólo espacial, que se interpone entre los espectadores y los objetos, además de lo que proyectamos en ellos, transforman la escenografía al punto de crear otra realidad ante nuestros propios ojos. Al fin, podemos compartir nuestros sueños.

DIJO LA CRÍTICA

- ★ La escenografía de Héctor Calmet, casi mágica, y el vestuario de Leonor Puga Sabaté son otros de los elementos básicos de *Ya nadie recuerda a Federico Chopin*. (Luis Mazas, *Clarín*, julio de 1982.)
- ★ (...) dirigida por Rubens Correa, apoyado en la imaginativa escenografía de Héctor Calmet. (*La Nación*, "Recomendaciones Semanales", julio de 1982.)
- ★ (...) lo más logrado (...) la escenografía de Héctor Calmet, imaginativa y muy bien dispuesta, en consecuencia con el clima (...). (Jaime Potenze, *La Nación*, julio de 1982.)
- ★ Rubens Correa ha contado con un valioso colaborador: el escenógrafo e iluminador Héctor Calmet. (*Tiempo Argentino*, "Platea", julio de 1982.)
- ★ Es brillante el trabajo escenográfico de Héctor Calmet (...). (Eduardo Caffera, *El Cronista Comercial*, julio de 1982.)

poder, apogeo y escándalos del coronel Dorrego

de David Viñas

Teatro Cervantes, 1986

Dirección: Alejandra Boero

Partimos de la premisa de Alejandra: no hacer una reconstrucción histórico-arqueológica sobre el período, sino una representación de lo que significó para nosotros el primer golpe de Estado contra un gobernante y su posterior fusilamiento, los trasfondos y sus consecuencias hasta nuestros días. (Llevábamos, en 1986, solamente dos años de democracia, y se acababa de juzgar a la Junta militar que nos había gobernado desde el '76 hasta el '83. No lo sabíamos, pero faltaban siete meses para el levantamiento de los carapintadas en Campo de Mayo.) Alejandra quería que la vestimenta de los militares y también la de los civiles golpistas –“los Pelucones”– fuera la actual; pero no así la de Dorrego, Lavalle y el pueblo, ataviados con uniformes y trajes de la época. El vestuario fue diseñado por Leonor Puga Sabaté.

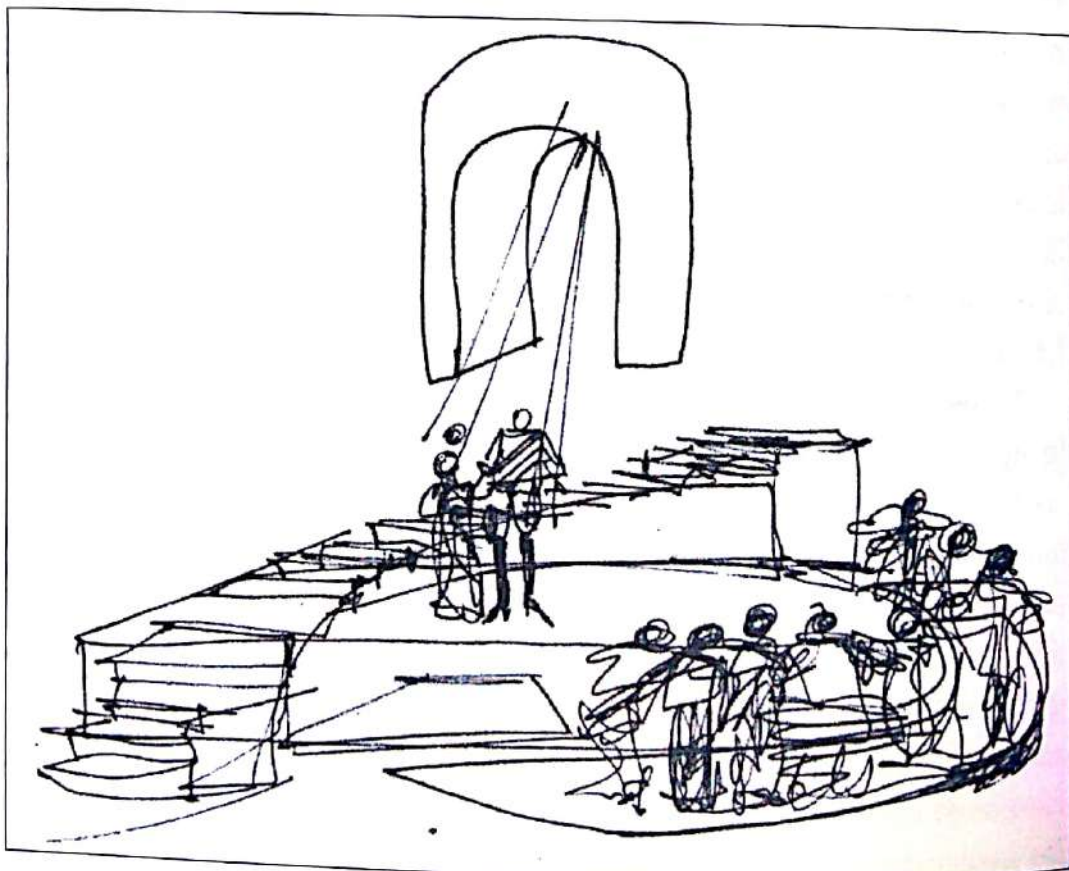
Nuestro propósito era que la escenografía tuviera relación con la época, pero que también resultara intemporal. Con Alejandra solemos encarar las obras por ese camino. Por suerte, salvo en *Filomena Marturano*, en las otras –*Santa Juana*, *El Pibe de Oro*, *Escenas de la calle*, *El alquimista*, *Charlotte*– hemos preferido un estilo que apoyara el relato, y no alguno que nos atara a la “arqueología”. Digo “por suerte” porque ese estilo nos da la oportunidad de explorar otras posibilidades: nos muestra “puertitas” que quizá no abríamos si no fuera por esta exigencia. Esto nos permite crecer, con las incertidumbres, miedos, temores e inseguridades propios de la hora de crear. (Gracias, Ale, por tus ideas locas y por tratar siem-

pre de buscar caminos nuevos y, sobre todo, por haberme hecho caminar siempre por la cornisa. Los resultados fueron maravillosos.)

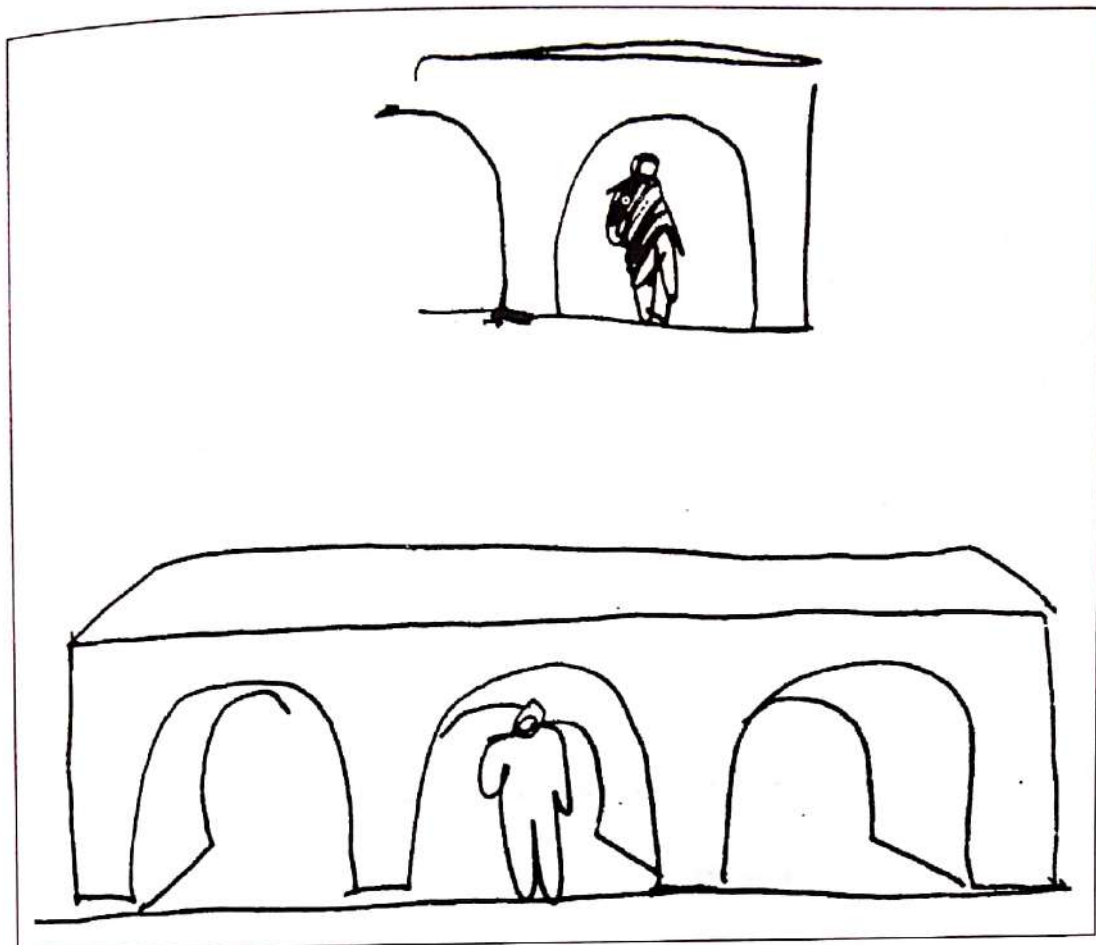
La obra se componía de diecinueve cuadros (Fusilamiento, Can-dombe, Pelucones, Bich y Dorrego, Caudillos, Lavalle y Pelucones, Peluquero afeitado a Dorrego, Pregolpe, Balcón con Dorrego, Balcón con Lavalle, Cura con Dorrego, Procesión, Campo Bich y Dorrego, Cárcel de Dorrego, Juego de taba, Soldados, Cárcel: monólogo de Dorrego, Tedeum, Fusilamiento) y el final, con la lista de los fusilados en la Argentina.

Primeras imágenes: una recova, con sus arcos y columnas. Comencé a jugar sobre esa idea -todo muy neutro y moderno-, buscando espacios sutiles, visualmente interesantes.

Pero faltaba algo, o mejor dicho, faltaba mucho. Las imágenes eran demasiado abstractas para este texto y, paradójicamente, muy pesadas para el relato dramático. Seguí dibujando las acciones dramáticas para ver qué marco acompañaría a los personajes.



Dibujos previos de las rampas para el coro.



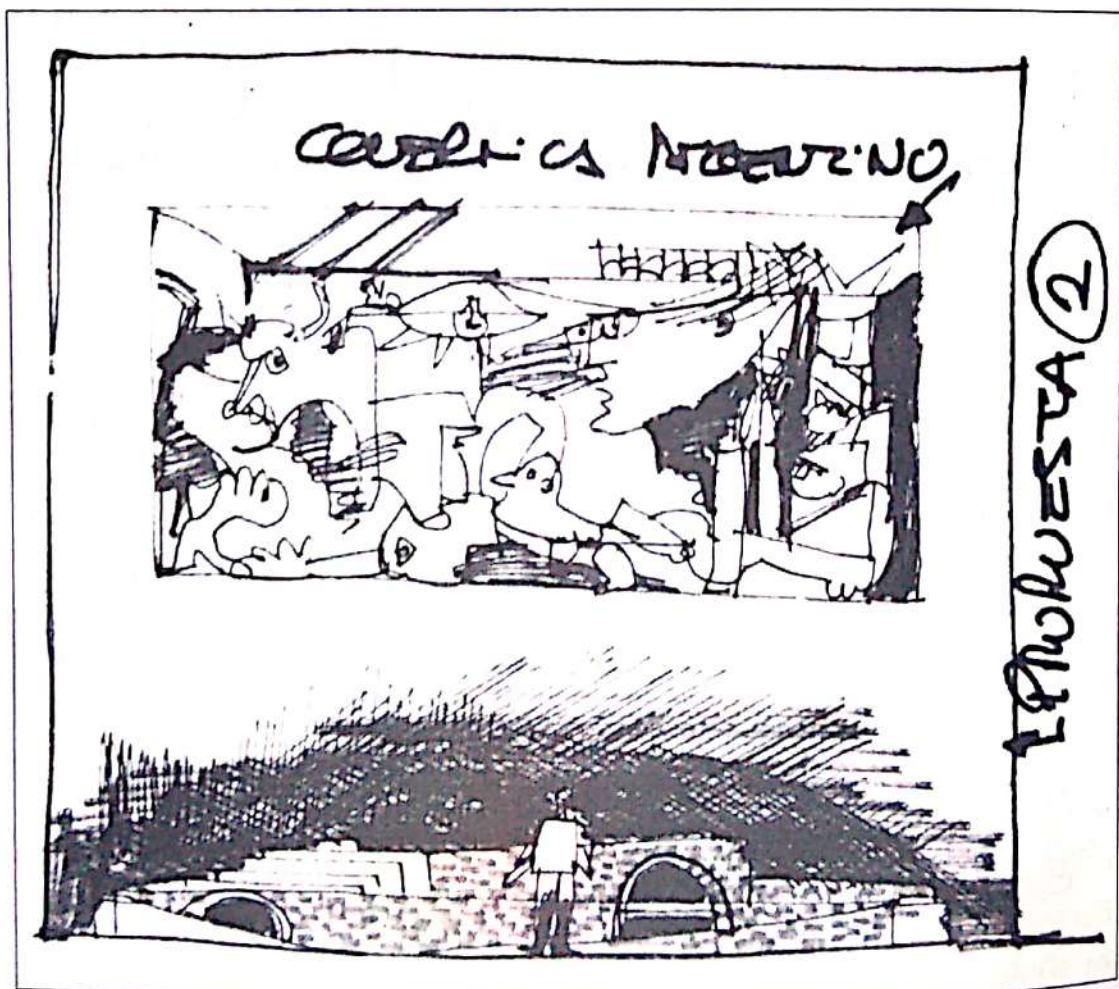
Estudios previos de arcos de medio punto.

En un momento, ideé grandes escaleras, lo que tampoco nos convenció. No obstante, en cada búsqueda algo quedaba, y lo incorporábamos. Al repasar todas las escenas, pensando sobre el accionar del coro formado por la comparsa de candomberos, apareció una rampa que circundaba el edificio: eso nos gustó. Sin embargo, cuando volví a diseñar el espacio completo, con volúmenes, escaleras, arcos y columnas, el resultado no nos terminaba de convencer. Sin duda, era la época, pero no estaba al servicio de la obra ni de la puesta. No permitía el fácil traslado en las acciones; decidimos que los cambios de escena a escena debían ser livianos y rápidos, solamente ayudados por la luz. De todos modos, realicé una maqueta de volúmenes sobre esas ideas. No había caso: logramos un estilo colonial español, pero no la imagen que buscábamos. El resultado se adecuaba más a una película de El Zorro que al drama de Viñas.

En 1983, yo ya había hecho la otra cara del tema, el *Lavalle*, de Somigliana, y la solución había consistido en una planta semicircular con una textura de sangre que invadía el espacio. Pero, por supuesto, no podía repetirla.

Trabajé luego sobre la idea de un mural gigantesco, un "Guernica" argentino, latinoamericano. Boceté bastante alrededor de ese motivo, pero tampoco nos convenció, aunque de esta idea surgió un telón inmenso y neutro, sólo de textura y color, flotando sobre el espacio. Más adelante, lo utilizaríamos como fondo, *plafond* o nubarrón (elemento que en 1997 desarrollé en *Tiempos de mal vivir*, de Susana Rinaldi, en el Teatro San Martín).

Estábamos en la búsqueda cuando leí "El matadero", de Esteban Echeverría. Por fin aparecieron las imágenes correspondientes a



El "Guernica" argentino.

nuestra historia. Según mi interpretación, las escenas debían estar rodeadas de destrucción y escombros; los edificios, cubiertos por vendajes, entrelazaban sus molduras, cornisas, columnas, a la estructura metálica. Por ahí andaba la cosa: quizá todo muy "loco", pero ya estaba surgiendo el clima que queríamos alcanzar. Redibujando con estas ideas, sentíamos que andábamos cerca de las intuiciones en las primeras reuniones.

Ahora había que realizarla, atacando simultáneamente varios frentes: documentación, escenotecnia, desarrollo de los planos, realización y montaje, iluminación.

La documentación. ¿Qué buscar y por dónde? Para esta obra, empezamos por la arquitectura colonial americana, especialmente la argentina.

- ✓ Es necesario contar con un buen archivo (es recomendable guardar todo lo que se publica; algún día seguramente nos será útil), y también emprender una búsqueda inteligente. Si vamos a la biblioteca, es importante saber pedir y preguntar. Los bibliotecarios tienen códigos propios y contestan según su lógica, y la nuestra casi nunca coincide con la de ellos. Quizás el vestuario que buscamos no está en un libro de trajes, por ejemplo, sino en uno de grabados de la época. Si trabajamos en un período determinado, en el que ya había daguerrotipos, será mejor dirigir la investigación por ese lado. Habrá mejores documentos, podremos cotejar cómo se usaba realmente la ropa (arrugada y cosida a mano). Se obtiene un resultado muy diferente del que se consigue en los libros de historia del traje (generalmente, recreada por los dibujantes; sin embargo, no hay que desecharlos).

Mediante este procedimiento, hallé grabados, cuadros, fotos y dibujos.

Escenotecnia. Con la documentación obtenida, armé mi propia ciudad colonial. Ya teníamos una estructura provisoria, una rampa que circundaba el espacio -por donde transitarían los actores- y

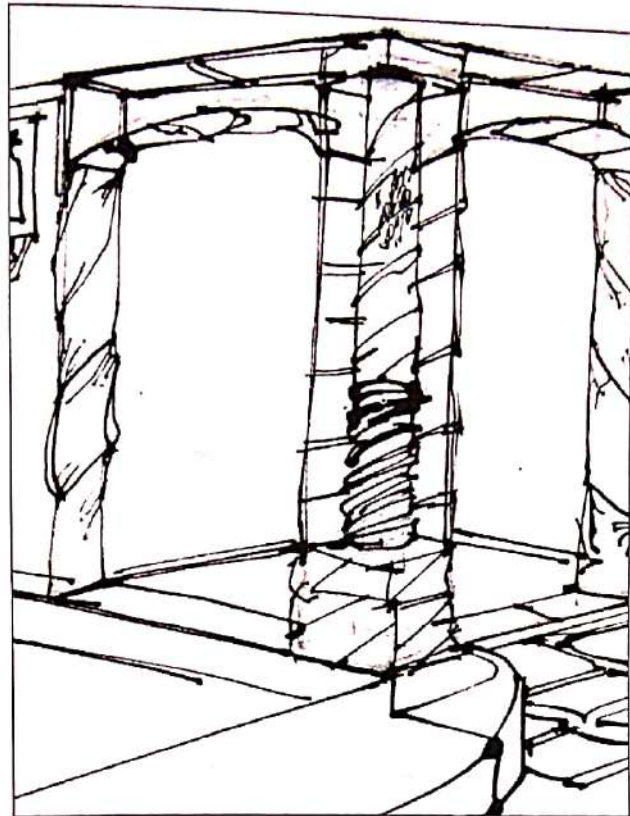
una tela que cubría, vigilaba y presidía el espacio. Boceté varias plantas escenográficas para que Alejandra eligiera la que se adaptara mejor a todos los cuadros. Felizmente, el Cervantes tiene un escenario amplio y una embocadura agradecida (10 metros de ancho por 5 de alto), lo que nos permitió ubicar la escenografía en el centro. En los grandes escenarios, me atrae mucho la idea de dejar "aire" y no abarrotarlos porque sí. También incorporamos el foso de orquesta para las apariciones de los bailarines, de la comparsa de candomberos y del coro. Resultó un efecto muy interesante verlos brotar de las entrañas de la tierra, por así decirlo. Se descendía al foso por debajo del nivel de platea, desde una sala en la planta baja -antiguo camarín de músicos- que conecta con el escenario.

En los diseños para un escenario de dimensiones amplias, especialmente, hay que trabajar con técnicas muy precisas y exactas. Por eso recurrí siempre al cono óptico (no se contaba todavía, en estas latitudes, con la PC familiar, el AutoCAD, ni el 3D Max). Este recurso técnico permite estudiar y calcular los diferentes planos de altura, las profundidades, la dimensión de los objetos, para que todo lo que diseñemos sea construido tal como lo pensamos y necesitamos.

✕ Nunca debemos confiarnos en nuestro "ojo". Es preciso plantear y replantear cada parte del diseño. En 1978-79, cuando se producía la escenografía para *Escenas de la calle*, de Elmer Rice, en los talleres del Teatro San Martín, un técnico me dijo: "Son elementos muy grandes, no te van a entrar en el escenario". Me llevó dos largas noches replantear el dibujo y verificar si mis planos estaban o no bien hechos, si el cono óptico no mentía. Felizmente, comprobé que yo estaba acertado, así que seguí adelante y con buenos resultados. Sin embargo, esa observación podría haber sido correcta, porque cuando un volumen no está siendo realizado en el ámbito donde va a ser colocado, las medidas sin la escala correcta pueden engañar.

Por eso -repito-, es necesario trabajar sobre planos y bocetos con exactitud matemática. Hoy en día, las producciones son demasiado costosas como para tener que rehacer elementos por un error de cálculo.

Alejandra prefería no ver a los actores aparecer y desaparecer desde lejos, pues agota al espectador, más aún en obras de larga duración. Entonces "inventé" unos biombo de 2,20 metros de altura, forrados con tul negro, los cuales, colocados al fondo del escenario como laberinto, permitían velar sus entradas (actualmente se usa la "media sombra", una textura que provoca el mismo efecto).

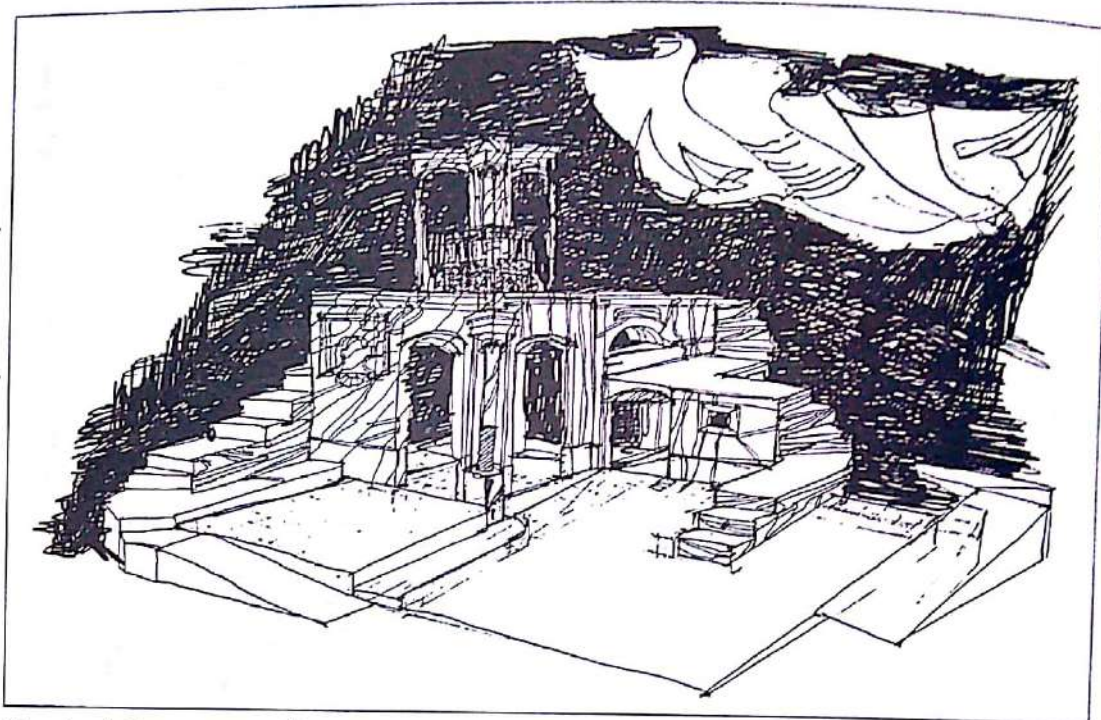


Detalle de las columnas.

Las piezas escultóricas (columnas, pilastras, molduras, cornisones, baldosas, coronamientos de ventanas, pórticos, etc.) fueron realizadas con total realismo, esculpidas en telgopor y texturadas con cola vinílica (Plasticola industrial), mezclada con arena, la que al fraguar les otorga la textura del revoque rústico, realzado luego con luces rasantes.

Lo mismo hicimos con los baldosones, cuidando de marcar las juntas y recordando el error cometido en la puesta de *Filomena Marturano*: cuando los coloqué en esa ocasión, no les había dado la separación necesaria y de lejos parecían un tapiz. Sin embargo, esta vez también incurrí en un descuido, al texturar con cola vinílica y arena el tapete que simulaba tierra. Los actores lo destruyeron, literalmente, y a los pocos días no quedaba nada, excepto un escenario sucio y polvoriento.

Desarrollo de los planos. Una vez aprobado el boceto (o las maquetas), todos los elementos que lo componen, tales como trastos, practicables, escaleras, ventanas, puertas, rampas, plafones, tienen que ser dibujados en forma planimétrica. Casi siempre trabajo en

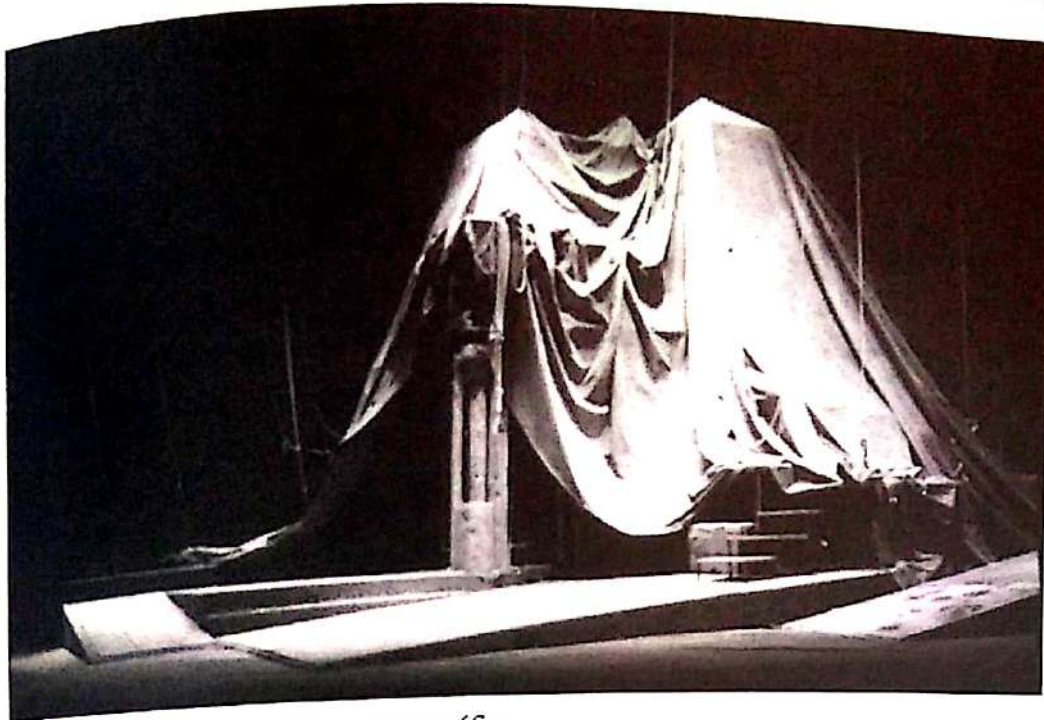


Boceto de la escenografía.

1:20 (5 cm = 1m), depende de la dimensión del escenario. Para el Cervantes, el Colón o el San Martín, planifico en 1:50 (2 cm = 1m). No hay tablero que abarque un escenario con hombros incluidos de 35 a 36 metros (en escala 1:20, necesitaríamos un plano de 2 metros, aproximadamente).

Para esta obra en particular, trabajé en 1:50, comenzando por la estructura metálica y detallando todos los elementos, principalmente, las escaleras.

- ✓ Aconsejo prestarles especial atención a las escaleras: cada escalón tiene 20 centímetros de alzada y 30 centímetros de pisada. Por ejemplo, para subir a 3 metros, se necesita una escalera de catorce escalones. Con 20 centímetros de alzada para cada uno, se llega a 2,80 metros de alto y a un largo de 5,20 metros. Las escaleras exigen un diseño muy especial, puesto que hay que tener en cuenta los hombros de cada escenario y los desembarques de la propia escenografía. A veces tendremos que apelar al recurso de los arquitectos en la construcción, es decir, proveer codos y descansos para evitar salirnos del terreno y poder llegar a la distancia deseada.



Tela que cubría la estructura escenográfica.

- ✓ Hay que dibujar los detalles de las esculturas o molduras a escala 1:1.

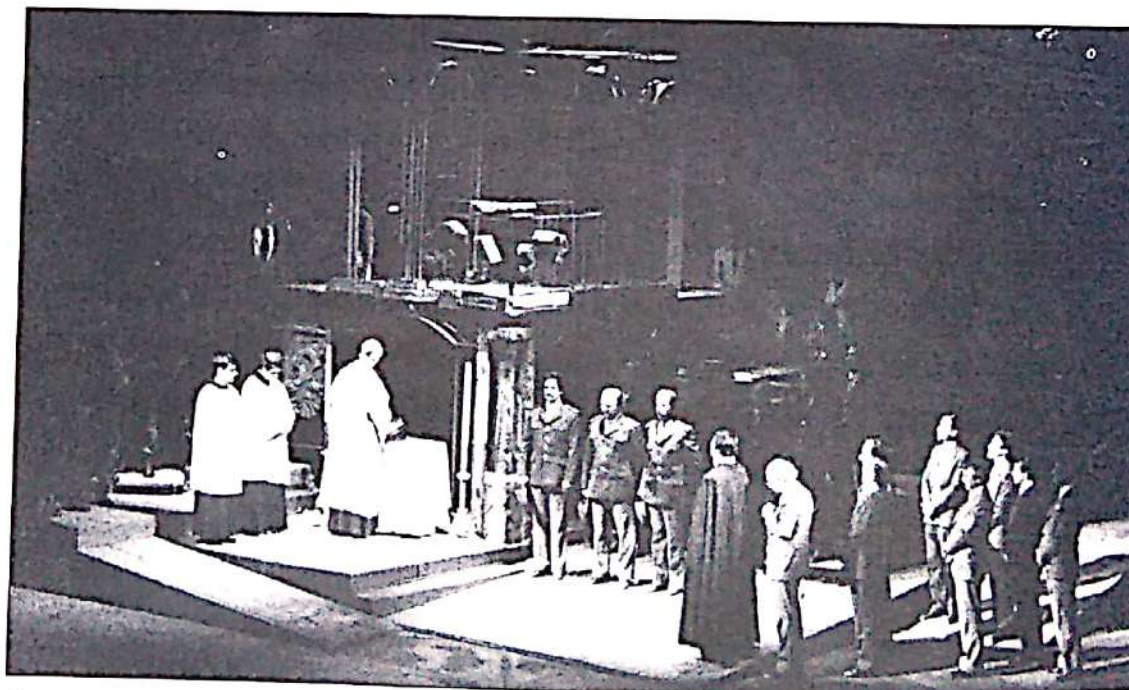
Realización y montaje. Mientras preparábamos los tiros para izar la tela, los maquinistas la habían apoyado sobre la estructura. La impresión que daba era impactante y me pareció que nos ayudaría a lograr lo que estábamos buscando como apoyo al relato. Llamé a Alejandra por teléfono para que fuera a ver la nueva ubicación de la tela, y a ambos nos gustó tanto que decidimos comenzar la obra con esa imagen. El público, al ingresar en la sala, se toparía con la estructura cubierta. Después del fusilamiento de Dorrego, se alzaría la tela muy lentamente, hasta que quedara flotando sobre toda la escenografía. Al final de la obra, en el momento de pasar la lista de los fusilados y desaparecidos en la Argentina, comenzaría a descender y ocultaría nuevamente la estructura escenográfica. Con sólo un subir y bajar de tela, se había logrado un efecto sobrecogedor.

Iluminación. ¿Cómo iluminar esta obra? ¿Por dónde empezar? Desde ya, contábamos con la planta de luces del teatro y sus posibilidades técnicas.

La planta escénica y la lumínica fueron trabajadas en forma paralela: una estaba supeditada a la otra. Y los cambios de escena y los diferentes lugares dependían de la ayuda de la luz.

El diseño surgió, después de largas charlas con Alejandra, de un guión confeccionado cuadro por cuadro en el que se expresaba lo que se vería plásticamente. Por ejemplo:

- 1) Fusilamiento-escena, en prosenio, lateral izquierdo a contraluz; los soldados parados en el patio, en diagonal a Dorrego, quien, de espaldas al público, es iluminado con una cenital violeta. Lo fusilan, y los mismos soldados lo envuelven en una manta, llevándolo en andas por el foso orquesta, hacia la salida de la avenida Córdoba. Todo esto iluminado con contraluces celestes y violetas.



Escenografía de la misa final.

2) Candombe-escena, sobre el foso orquesta del lado de la avenida Córdoba; los candomberos iluminados por calles de luz, hasta que suben; y entonces, luz general.

3) Pelucones-escena, en foso lateral izquierdo; pelucones más paisano que entra; foso iluminado y dividido en tres zonas: una luz de penumbra, como de farol, otra luz central en el patio y algo que se vea bailar, por el fondo, a media luz.

DIJO LA CRÍTICA

✱ Es hermosa y sugestiva la escenografía de Héctor Calmet, que también diseñó con inteligencia la iluminación. (Mario E. Ceretti, *La Razón*, 1986.)

✱ Héctor Calmet ha gestado un dispositivo escénico que se adapta más a la idea central que a ilustrar lo histórico y esto es un hallazgo positivo de su trabajo. Su iluminación contribuye al logro de los climas necesarios que cada escena requería (...). (Juan Carlos Fontana, *La Prensa*, 1986.)

*Socorro... socorro... los globolinks**

de Gian Carlo Menotti

Teatro Colón, 1987

Dirección: Hugo Midón

Ésta fue mi primera experiencia en escenografía para ópera. Puse todas mis ganas, pero también aparecieron mis miedos y mis dudas. Sin muchos rodeos: ¡qué susto! Allí estaba el gran escenario del Colón, vacío, y a mí no se me ocurría ninguna idea genial, y ahora..., ¿qué? ¿Seguir los movimientos de los cantantes? ¿Ser fiel al argumento y a los requerimientos del autor? ¿Hacer un gran espectáculo? Sí, pero, sobre todo, ¡no hacer papelones!

Sin embargo, pensaba -cosa que hasta hoy sostengo- que hacer una escenografía para ópera es siempre más fácil que realizar una escenografía para una obra dramática. ¿Por qué? Por la simple razón de que la música ya está escrita y grabada: se puede ensayar, marcar los tiempos, percibir su ritmo, sentir las luces, experimentar los colores, las texturas. En una obra dramática, nada de esto se da desde el principio y es necesario descubrirlo con los actores durante los ensayos.

Así pues, con Hugo, llegamos a una conclusión: *hacer la nuestra*, es decir, hacer teatro, pero en el Colón. Ahora bien, el argumento de *Socorro...* es simple. Veamos de qué trata: nuestro planeta ha sido invadido por extraterrestres, los *globolinks*. Cuando estos seres extraños tocan a los terráqueos, los hacen enmudecer, y la única

* Ópera para niños, reestrenada en el teatro Alvear en 1988 y repuesta en el Teatro Colón en 1993.

manera de defenderse de ellos es mediante la música. Un día, los *globolinks* atacan a un contingente de niños que regresan de sus vacaciones. Desprotegidos, al no tener ningún instrumento musical para combatir a los extraterrestres, son tomados como rehenes y transformados en monstruos. Para rescatarlos, se organiza, con todos los profesores de la escuela, una banda musical, la forma más eficaz de derrotarlos.

El director de estudios del teatro, el maestro Censabella, opinaba lo mismo que nosotros: había que armar un gran espectáculo, y esa responsabilidad quedaba en nuestras manos. En aquel entonces, todos éramos debutantes en cuestiones de ópera: Hugo Midón, director; Ricky Pashkus, coreógrafo; Renata Schussheim, vestuarista; y yo.

Para lograr la adhesión de los chicos, había que ofrecerles un extraordinario espectáculo visual, con escenografías reales –sin nada de papel pintado–, iluminadas a la perfección. Era necesario hacer un gran despliegue de bailarines, combinar trucos, preparar explosiones, llevar a cabo apariciones mágicas, algo parecido a lo que están acostumbrados a ver en el cine.

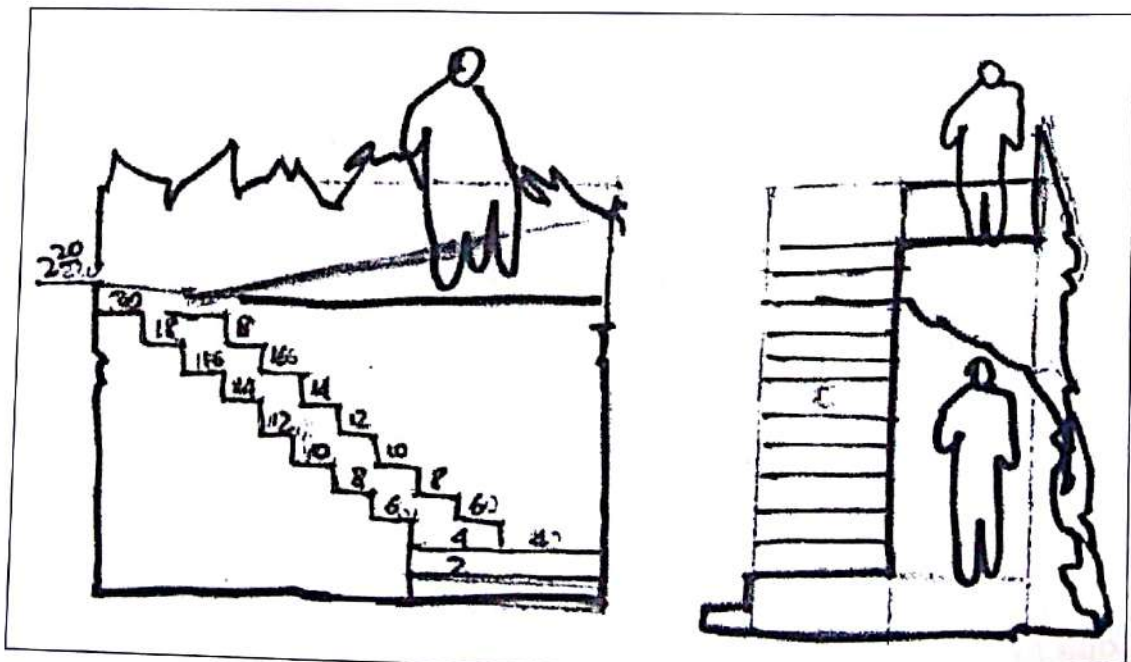
Empecé a documentarme sobre esos temas, pues no era un erudito en la materia. Mis investigaciones fueron guiadas por mi esposa, Claudia, y mis hijos Iván y Pablo, grandes consumidores del género: *Alien 1 y 2*, *Encuentros cercanos*, *La Guerra de las Galaxias*, *ET*, etc. Leí *Ciudades del espacio*, de G. O'Neill; *Fantasmas de lo nuevo*, de Ray Bradbury; *Contacto*, de Carl Sagan; *Las ciudades invisibles* y *Tiempo cero*, de Italo Calvino, *Nueve futuros*, de Isaac Asimov... Además, escuché y leí relatos sobre ovnis, testimonios de personas que afirman haber viajado en ellos y detalles sobre el modo en que aparecen entre nosotros. De todo el material, el que más me interesó fue el que se refería a seres y naves que arribaban desde las entrañas de la tierra, a través de los océanos, y no desde el espacio estelar. A partir de esta teoría, comencé a bocetar.

En los primeros encuentros con Midón, surgió la necesidad de que los *globolinks* aparecieran y desaparecieran en segundos (por ejemplo, en la escena en que atacan a los chicos en el camino).

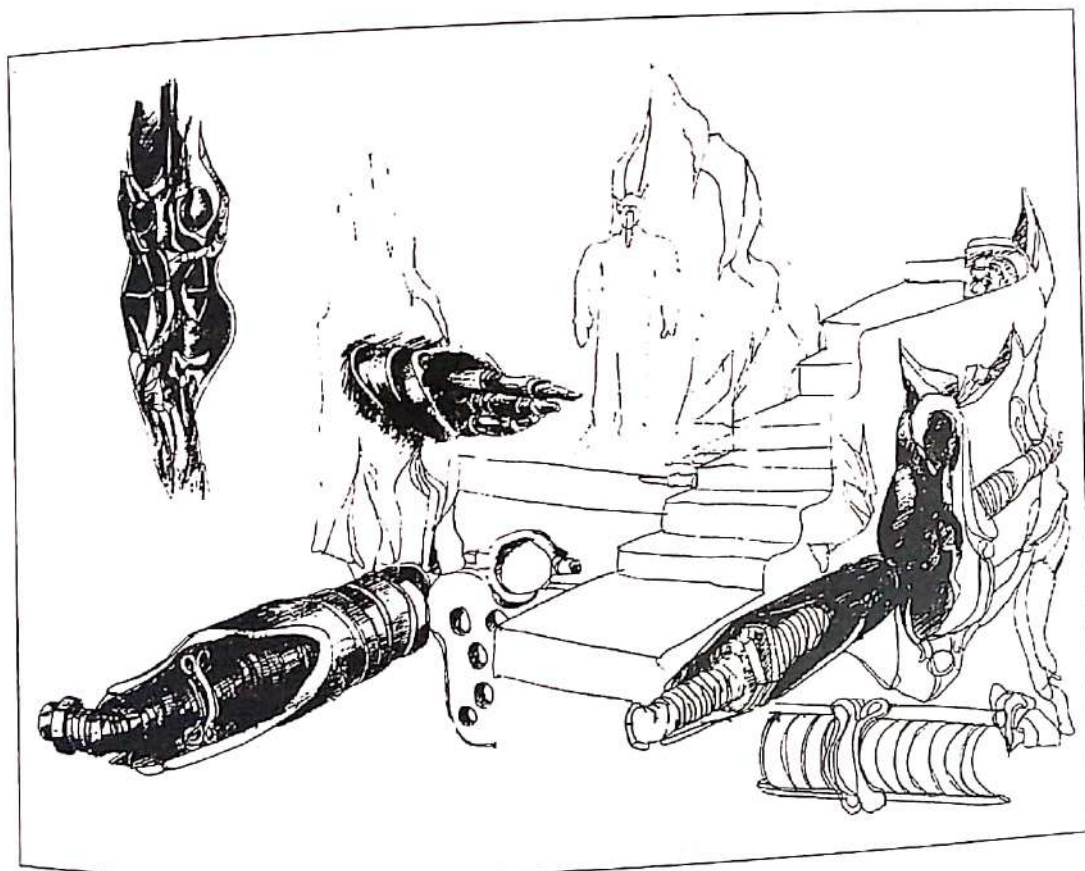
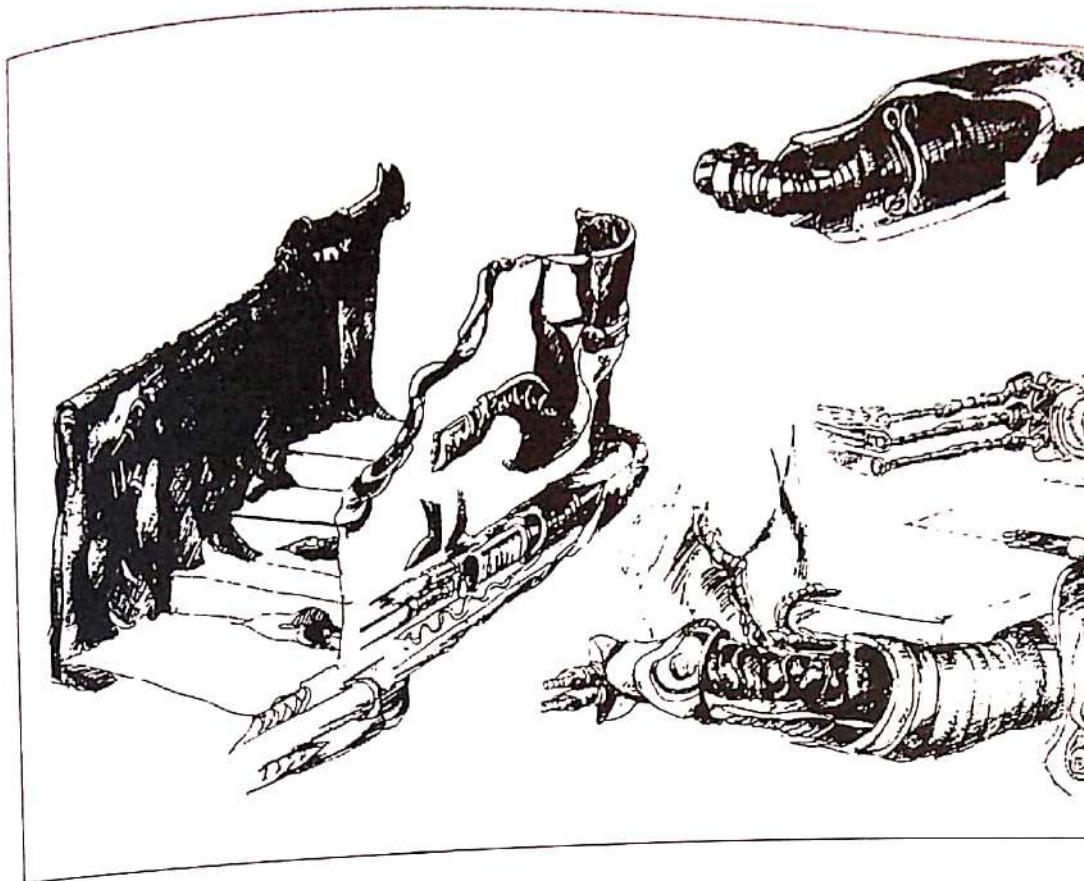
El libreto original pedía un desierto con arbustos, pero a nosotros no nos convenía, y menos con la idea de las apariciones y desapariciones rápidas. Necesitábamos obtener "biombos" y también escondites naturales, y surgieron acciones dramáticas para estas ideas. Así, logramos que los personajes se escondieran y caminaran por detrás de las rocas, hicieran apariciones y bajadas rápidas por toboganes, escaleras, pasillos y corredores, por detrás de las estructuras. Y, para crear la ilusión de que estaban en varios lugares al mismo tiempo, construimos paredes pivoteadas, trucamos rocas, etc.

Estudié montañas de todo tipo; fotografié, en Bariloche y San Martín de los Andes, cadenas de montañas, grutas y formaciones diversas. Traje piedras para observar y copiar sus texturas y colores. Buscaba formas naturales y creíbles que se adaptaran a nuestra idea, con el fin de crear, modestamente, un lugar mágico y sugerente, similar al de los valles encantados. Trabajé sobre un diseño de un ovni que había surgido de las entrañas de la tierra -quién sabe cuándo y cómo-, y que envolvía y abarcaba con sus tentáculos, o garras mecánicas, la naturaleza del lugar.

Quisiera agradecer a H. R. Giger por sus magníficas ilustraciones. Devoré con los cinco sentidos sus diseños, especialmente los



Dibujos de búsqueda de escaleras-rocas.



Estudios previos de escaleras-garras.

que creó para la película de *Alien* (incluidos en un libro descubierto por mi asistente, Omar Duca, en una librería especializada en cine). Tal vez no se puedan distinguir en la escenografía, pero a mí me sirvieron de mucho.

Fui desarrollando las ideas en varias etapas:

1) *La nave*: varios tipos de naves-módulo central; diferentes entradas a la nave.

2) *La nave y la montaña*: a) la nave encastrada en la naturaleza con sus garras, mimetizadas con la roca; b) la montaña-nave, sus trampas, por donde los chicos, los *globolinks* y los profesores aparecen y desaparecen, estudiando técnicamente la resolución de las "entrañas" de la idea original.

3) *La primera montaña*: los niños regresan de sus vacaciones y son atacados por los *globolinks*. Para esta escena, nos imaginamos el ómnibus envuelto en la niebla de los amaneceres de montaña, y una luz congelante y paralizadora (lograda con las Svoboda, con filtro Lee N° 090-dark yellow green) que hacía aparecer a estos seres.

Ninguna de estas secuencias figuraba en el libro original: surgieron en el trabajo con el director, el coreógrafo, la vestuarista, todos puestos a trabajar para un mismo fin y con el propósito de recrear y ampliar lo pedido por el autor, sin subordinarse tontamente a lo escrito, de modo de poder pensar libremente en la nave-montaña, el invento que nos permitió hacer volar nuestra imaginación y crear la puesta para el espectáculo que teníamos *in mente*. La primera montaña se desarrolló funcionalmente en cuanto a las necesidades requeridas por Midón. Volqué el resultado a plantas, cortes longitudinales o frontales (vistas), imprescindibles para evitar errores.

Con estas técnicas, apreciamos la estructura y sus alturas, para verificar si estábamos recorriendo el buen camino hacia los planos



Dibujos de búsqueda de escaleras-montañas.

definitivos. Tanto las fotografías como los apuntes, en los que me inspiré para la definición de los colores, texturas y pátinas, fueron de gran ayuda.

4) *La escuela*: no me aboqué a ella hasta el último momento, pues era más sencilla que las montañas y la nave. De todos modos, ya habíamos hablado acerca de su ambientación. Le daríamos un aire misterioso, con paredes giratorias, cuadros de doble faz, escritorios de doble fondo, etc. Para representar al personaje del doctor Stone, había que diseñar la oficina de un obsesivo, decorada con animales embalsamados y formas extrañas, elementos que además colaboraran con las apariciones de los *globolinks*. Al ver los bocetos de Renata, estilo cómics, me decidí por el estilo de la escenografía Art-Déco, muy utilizado en historietas y films de los años treinta.

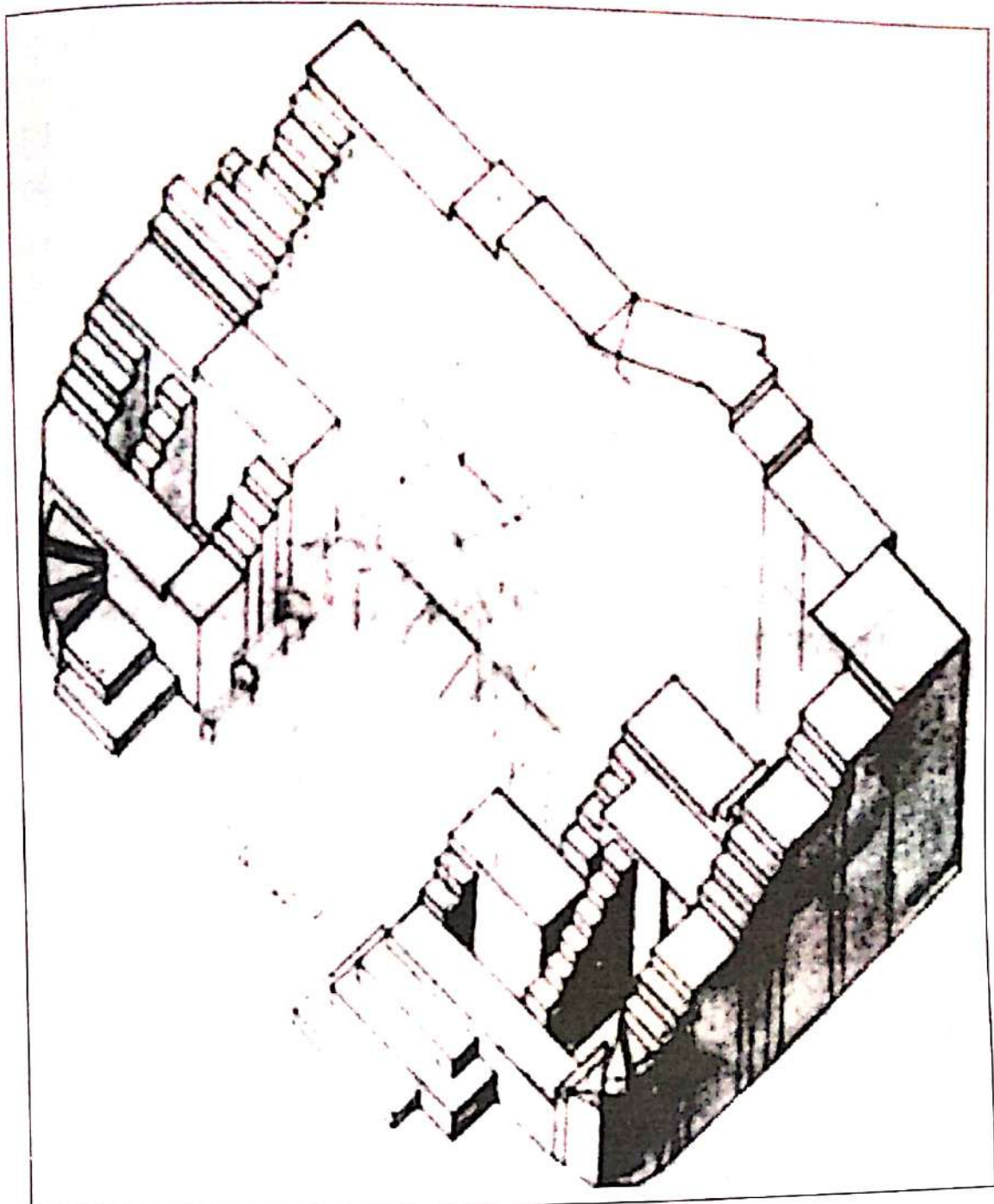


Escenografía de la escuela.

Al revisar con Hugo la planta definitiva de la escuela, le adjudicamos a cada metro un gag: la pared que giraba para que aparecieran los *globolinks*; el cuadro que se corría por la mitad, con un *globolink* en el medio; la tapa del escritorio que se abría (con los tinteros y carpetas pegadas) para que aparecieran estos pequeños monstruos; un pasillo secreto por detrás del mueble radio-combinado. Diseñé especialmente todos los muebles y adapté, al estilo de cada uno, las medidas necesarias para la realización de los trucos. Para ello, recurrimos al taller del teatro, donde también se construyó la escenografía, se fabricaron las esculturas y la utilería, y se efectuaron los trabajos de tapicería y pintura.

Etapas de realización: planos, desarrollos, detalles

En el estudio y desarrollo de planos, es conveniente utilizar, siempre, la escala humana como guía, para evitar sorpresas desagradables al diseñar una escenografía. Me pasó con *El Gato*, de William Saroyan, en 1970, en el Teatro San Martín (sala Casacuberta). Cuando vi los telones pintados, puertas y ventanas bocetados por mí, pero no calculados a escala humana, descubrí que eran de un tamaño mayor que el normal, lo que empequeñecía tremendamente al actor.



Axonométrica de las escaleras.

Volviendo a *Los globolinks*: es imprescindible apoyarse en todas las técnicas y técnicos, maquetas, axonometrías, dibujos a mano alzada, antes de realizar nuestros planos definitivos.

El ovni y su entorno, por ejemplo, fueron estudiados al detalle. Queríamos un efecto de realidad que asombrara al público. Contando desde el principio con el respaldo de los realizadores del

Teatro Colón, nos *tiramos a la piletta* tranquilos, por así decirlo. Incorporamos a nuestro equipo creativo al director de producción y jefe de escenografía, Juan Carlos Greco (luego, director escenotécnico del teatro) y al jefe de escultura, Daniel Mora (quien había realizado trabajos para producciones en los Estados Unidos).

Trabajé, como siempre lo hago, en consulta permanente con los técnicos. En consecuencia, rediseñé las montañas y dejé en manos de ellos la realización de las rocas. Éstas fueron talladas en telgopor, al cual, para darle rigidez y durabilidad, se le aplicaron varias manos de Plavicón. (Se trata de una prevención necesaria para las escenografías que hay que armar y desarmar permanentemente, sobre todo en los teatros como el Colón y el San Martín, donde el repertorio exige dos o tres obras por día.)

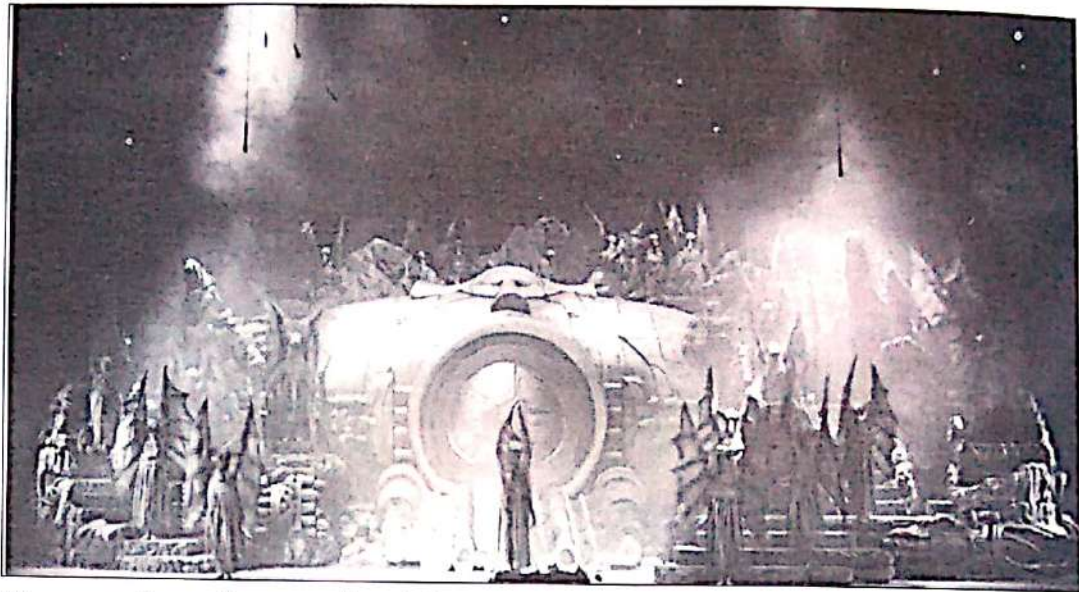
El tratamiento fue realista al máximo. La fantasía estaba en la música y en el vestuario, y lo mío tenía que *contrastar* con la ilusión para darle apoyo al espectáculo. Así, preferí anilinas industriales para pintar las rocas. Las anilinas tiñen sin tapar las texturas, dejan respirar a la materia y se pueden patinar, capa por capa. Los materiales cubrientes (látex, esmaltes, etc.) anulan la materia elegida y suelen dar por resultado mazacotes irreconocibles; mientras que con anilinas o pinturas transparentes (modo de aguada) se va logrando el efecto deseado, y el método es el mismo que se usa para pintar un cuadro. Patinando de este modo las texturas, evitábamos anular la símil piedra que se había logrado con el tallado del telgopor. En los bocetos, basta con indicar los colores, sin agregarles sombreados que confundan al realizador, quien termina por incluirlos en la pintura final. Algunos reconocerán aquí la discusión que todavía se mantiene entre los que creen que la sombra pintada realza al volumen, y nosotros. Decía Leonardo da Vinci: "La sombra es la supresión de la luz (...) en la perspectiva (las sombras) son de suprema importancia, puesto que sin ellas los cuerpos opacos y sólidos resultarían indistintos". Gordon Craig pensaba que "las variaciones de la luz que se quiebra sobre volúmenes diferentes acentúan la elocuencia del 'decorado'". Si la sombra pintada ayudaba a intensificar los volúmenes, se debía a que la iluminación era defi-

ciente. Lo que yo he comprobado es que, cuando se recalca con sombras un cuerpo tridimensional, al iluminarlo se produce un efecto no deseado: lo achata y lo hace parecer de cartón pintado. Hay que realzar el volumen y su proyección en el espacio. Por eso, la nominación de Luis Diego Pedreira de *escenoarquitectura* es exacta. Según Appia, "la arquitectura llama a la luz, no para que la alumbre sino para que la ilumine".

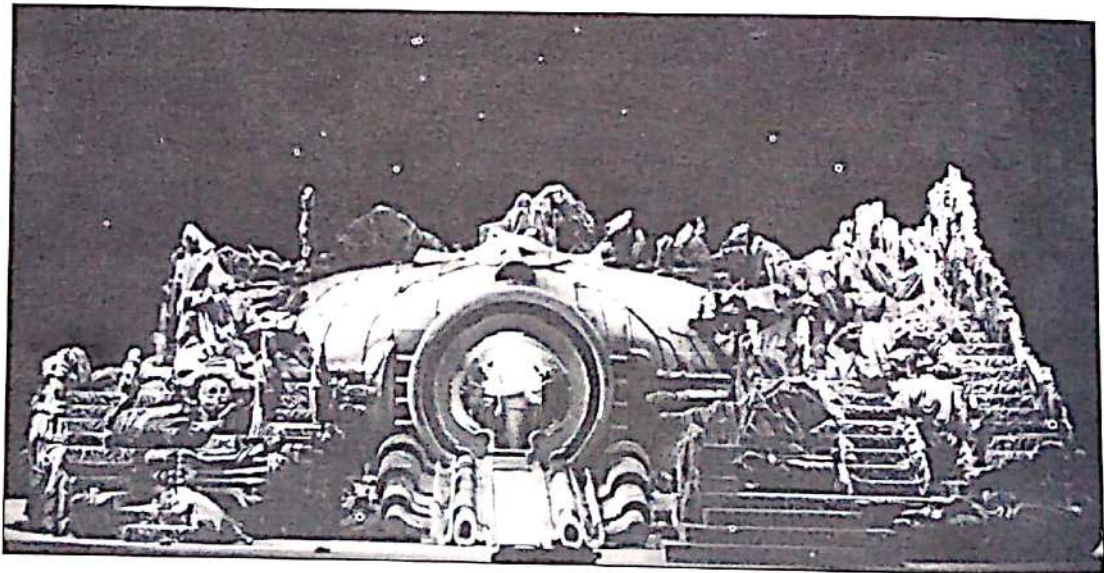
En el caso que estamos tratando, las montañas -de 7 metros de alto por 16 de ancho- se veían por sí solas únicamente con el rebote de luz general.

Para construir la nave, fue necesario otro estilo de realización. Debido a la necesidad del montaje, el ovni estaba repartido en cinco partes; el fuselaje se forró con terciado -material resistente para el armado y desarmado-, previo articulado de madera (igual que un casco de barco). Se le dieron varias manos de pintura de aluminio y se lo patinó con azul esmalte (aquí no había que mantener la veta de la madera, sino más bien lograr una textura acerada). Las membranas que envolvían la nave fueron realizadas con sogas teñidas en anilinas. Este tratamiento se descubrió gracias al aporte creativo de un artista del taller de escenografía, José Luis Montecalvo, que comprendió e interpretó a la perfección mi propósito. Trató sutilmente la superficie de la nave: primero, con base azul látex; segundo, con varias manos de pintura aluminio; y tercero, con una pátina de tres capas con grafito en polvo, diluido en solvente. De este modo, obtuvo una fachada acerada, a la que se le sumaron luces azules (filtro Lee N° 116-medium blue-green). El efecto final produjo una fiel imagen de lo pensado, lo cual causó la admiración y el asombro de los espectadores. Cuando escuchamos desde la platea el elogio "parece cine", supimos que habíamos conseguido lo buscado en el inicio del trabajo.

En este trabajo, aparte de un desarrollo muy claro y preciso, se hizo mayor hincapié en la realización. Se cuidó todo, hasta el más mínimo detalle, para que no quedaran nuestras intenciones en los vericuetos complicados de la producción.



Escenografía con la nave y los globolinks.



Escenografía con la nave entre las montañas.

DIJO LA CRÍTICA

- ★ Aquí, además de Menotti, hubo otros magos: Héctor Calmet, como escenógrafo e iluminador, que con ambas especialidades dio realidad al tenebroso mundo de los globolinks -con plato volador y todo- y al de los terrestres (...). (Pompeyo Camps, *Clarín*, 1° de abril de 1987.)

- ✦ La labor escenográfica de Héctor Calmet apela con imaginación al mejor gigerismo pre-Aliens para representar el ámbito en el que se mueven los invasores, para completar otros cuadros con sobriedad y atractivo visual (...). (Oscar Desimone, *El Cronista Comercial*, 7 de abril de 1987.)

Calle 42

(comedia musical)

Música: Harry Warren – Canciones: Al Dubin

Libro: Michael Stewart y Mark Bramble

(basado en la novela de B. Ropes)

Teatro Metropolitano, 1989

Dirección: Ricky Pashkus

Hacer una comedia musical significa volcar a escena todo lo estudiado, todo lo leído y oído.

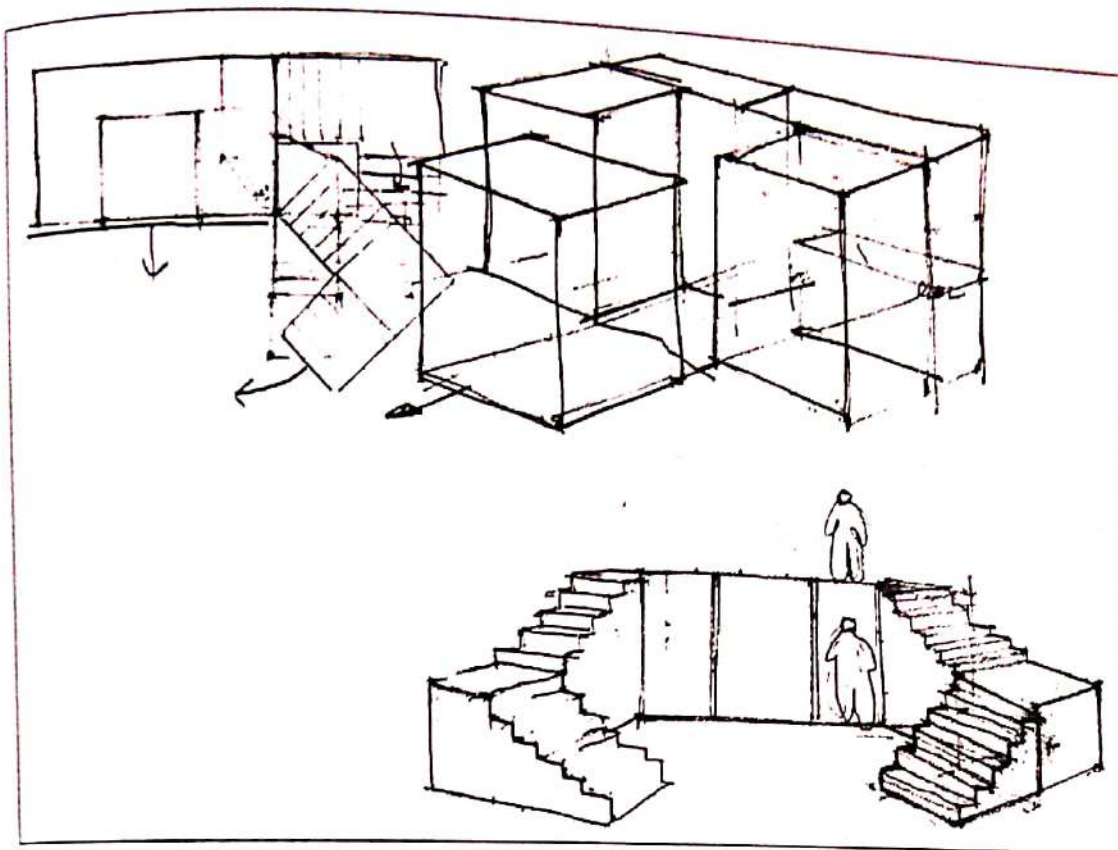
Aquí se presentaba otro desafío en mi carrera: una obra con aproximadamente treinta y cinco escenas, cambios, casi todos a la vista. Aclaro que no eran treinta y cinco escenografías diferentes, tal vez quince, pero iban y venían dentro de la obra.

Antes que nada, comencé a estudiar los mecanismos escenotécnicos que facilitarían los cambios: carros, vagones, escaleras modulares, telones, tules, cortinas, paneles reversibles, trabuquetes, etc.

La comedia musical exige cambios de escena muy rápidos, livianos y que no agoten al espectador, a los actores, ni a los técnicos. Algunos de estos cambios, igual que en la ópera, deben ser integrados en el ritmo musical.

Los elementos escenográficos que se diseñen tienen que ser modulares. Por ejemplo, carros que giren, objetos que salgan uno de otro -a modo de cajas chinas-, escaleras que se pliegan en sí mismas, trastos pivoteados, abisagrados, etc.

Hay que estudiar cómo se combinan los elementos del escenario con los que bajan de parrilla o salen de los hombros, etc. En los sainetes clásicos, como *Gabino el Mayoral*, por ejemplo, se puede leer: "Baja un pasacalles; la sirvienta habla con el agente de policía...". En la revista porteña, los célebres monólogos de Pepe Arias, Charmiello, Dringue Farías, Tato Bores, Adolfo Stray y otros grandes, estaban ubicados en momentos determinados con el fin de fa-

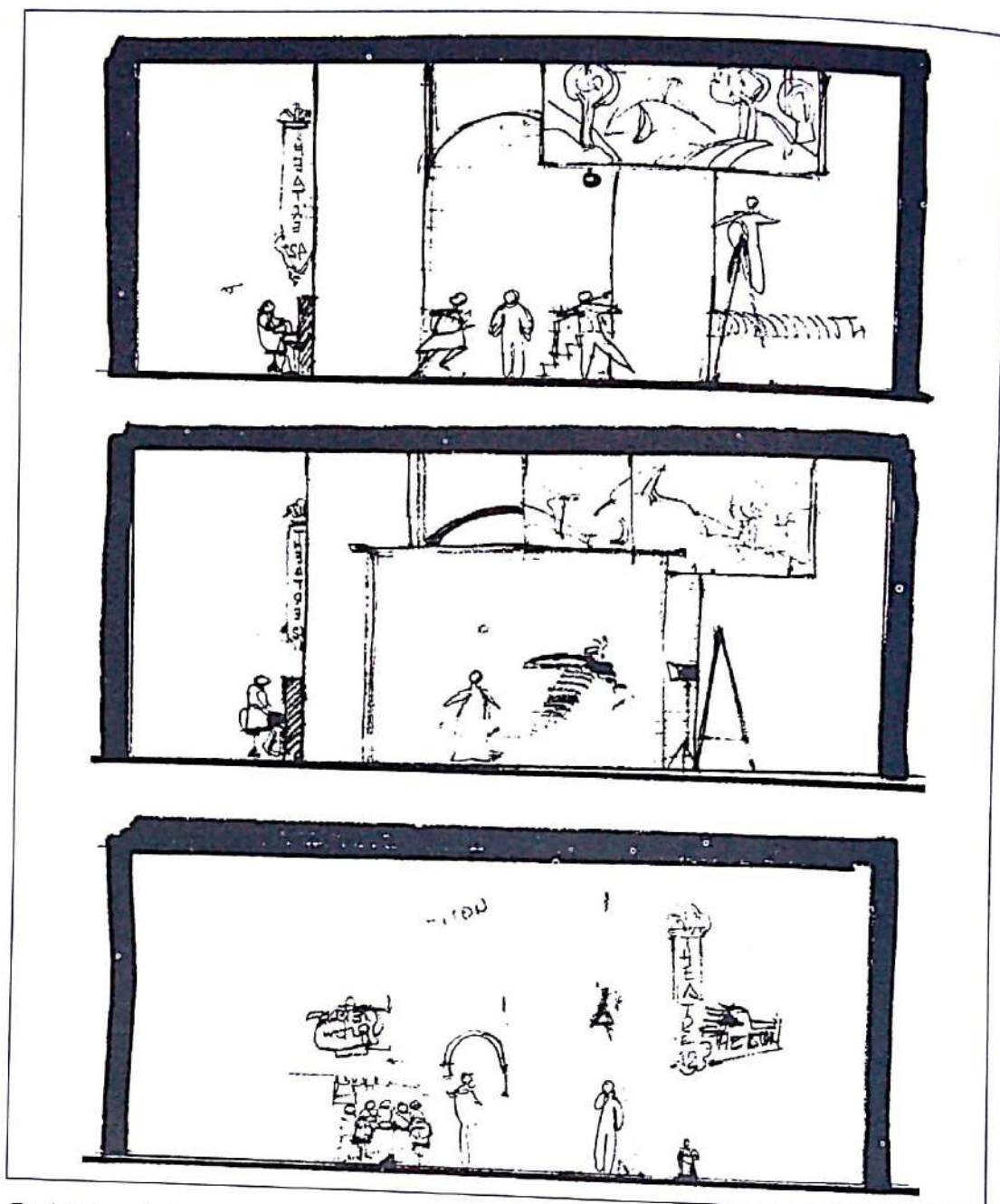


Dibujos de estudio sobre carros.

cilitar los cambios de cuadro. Eran memorables los “morcilleos” de estos astros con el fin de “estirar” el tema, mientras preguntaban, telón o cortina mediante, si ya estaba todo armado. En ocasiones, también se oían voces desde dentro, entre martilleos, ruidos, etc., pidiendo que se siguiera “dialogando” porque algo se había trabado o porque no se podía armar la famosa escalera de los finales.

En el “encuadre” total para los musicales, lo que manda es un estilo, un diseño, una idea general casi siempre supeditada a los cambios rápidos, a los espacios libres en el escenario, a la funcionalidad de la obra y, sobre todo, a que “quede lindo”. En suma: hay que crear una idea, un elemento clave que se transforme y que además incorpore la mayoría de las escenas (diseño mediante) para no tener que ocupar el poco espacio que queda en los hombros.

Para *Calle 42*, yo contaba con un escenario heredado del cine: ancho, de hombros pequeños, no muy profundos, y no siempre con una parrilla actualizada y en funcionamiento (alfajías fuertes, ca-



Prebocetos de la escenografía.

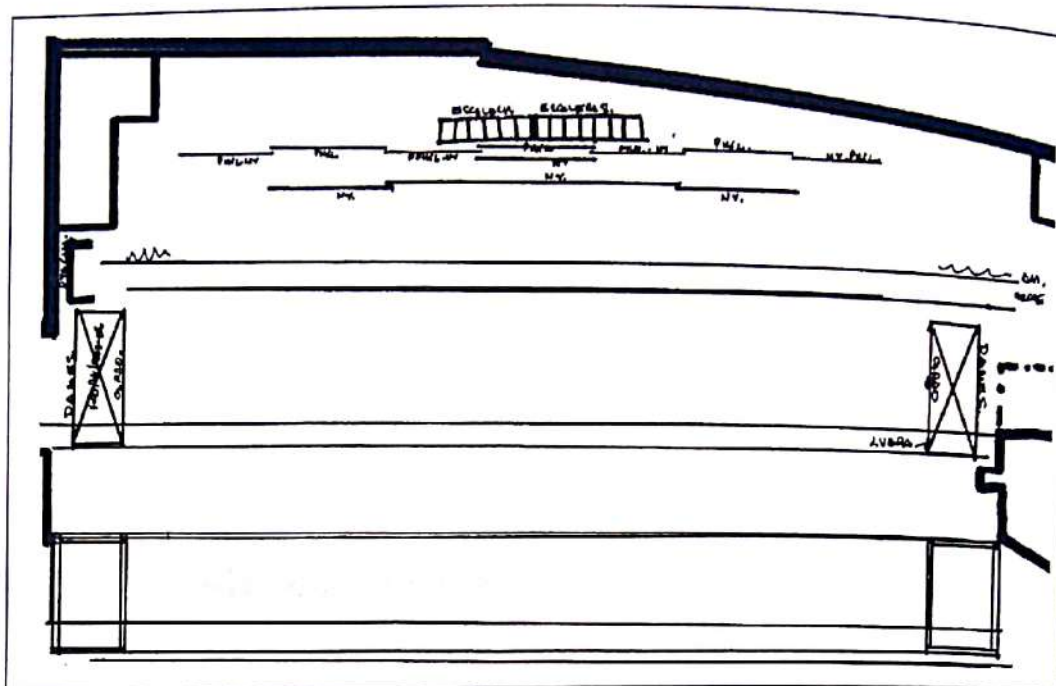
rretes nuevos, sogas nuevas, clavijas suficientes, puentes manio-
brables y de fácil acceso, etc.). El Metropolitan medía 15 metros de
embocadura y 8 metros de profundidad (ya había sido adelantado
el proscenio), para un espectáculo musical con 35 escenas y más de
45 personas en el escenario entre técnicos y artistas, incluyendo la
orquesta en vivo.

Me decidí por el diseño de un carro dividido en varias partes, de 2,20 metros de alto. Éste me serviría para varias escenas, ayudado con escaleras: mudanza de Nueva York a Filadelfia; Maison des Dames; interior de la Maison Dorée; escenario del teatro de Filadelfia; estación del *subway* en Filadelfia; escenario en Nueva York; camarotes del tren a Buffalo. Incluí dos telones de fondo de ladrillos, los cuales, combinados, "daban" los dos escenarios, el de Nueva York y el de Filadelfia.

Utilicé telones pintados como parte del decorado, como cortos o comodines, para separar una escena de otra, mecanismo de escenotecnia que, afiatado, funciona a la perfección.

Mi paso por el Colón me dio la oportunidad de ver trabajos en *trompe-l'œil* "bien ortodoxos", lo cual me quitó el prejuicio hacia los telones pintados, pues cuando se los aplica bien producen un efecto fabuloso; ahorran espacio y tiempo en los cambios, y alivianan también los trastos a manipular. El secreto es pintarlos pensando en su posterior iluminación, ángulo e intensidad. En este caso, las sombras fueron realizadas calculando exactamente el ángulo del *spot* que iba a colocar. También surtió efecto en el cuadro de la estación de *subway*. Allí las estructuras de hierro se continuaban en los telones de fondo, logrando mayor profundidad en un escenario corto. (Este truco, denominado "perspectiva complementaria", se usa mucho en cine -por ejemplo, en *El golpe*, *Dick Tracy* y *El nombre de la rosa*-.) Otro elemento que incorporé por primera vez en mi carrera fueron carteles luminosos de neón. Los usé para la escena "Maison des Dames" y para la escena final.

Por fortuna, pude respaldarme en un buen equipo de maquinistas, utileros y sofistas, para llevar a cabo una tarea compleja: durante cada escena, se efectúan las transformaciones por detrás de los carros o de los telones (subir y bajar cortinas, agregar camas, plegar escaleras, sacar y poner mesas, dar y recibir la utilería de mano, cambiar rápidamente el vestuario para la escena siguiente, etc.). Corresponde al escenógrafo prever los "camarines de escena" -es decir, lugares para los cambios rápidos-; tienen que tener espejo, percheros, luz, etc., y no deben robarle espacio al escenario-hombros.



Planta de los escenarios de NY-Filadelfia.

En las obras con muchos cambios, es tan importante lo que se ve como lo que no se ve, pues los elementos se usan en escenas no necesariamente continuadas. En otras palabras, es tan importante la escenotecnia como el diseño visual. Además, hay que utilizar materiales resistentes, ya que los cambios se realizan en segundos y en ese momento no se puede reparar en detalles.

Trabajé especialmente con plantas, cortes, vistas, conos ópticos, plantas de parrilla, estudiando metro a metro el lugar que ocupaban en el escenario los trastos, las varas de luces, *cyklights*, etc., sin olvidar el espacio para guardar y preparar toda la escenografía. Una vez aprobada la idea general, diseñé un guión de movimientos: qué escena está funcionando, cuál viene y, cómo desarmar la anterior, qué elementos subían o bajaban de parrilla. ¡Hay que tener mucho cuidado con los cambios ruidosos! Se debe calcular el personal necesario para todas estas tareas (maquinistas de piso, tramoyistas o sofistas, utileros, vestidoras, sonidistas "de piso" -para atender los micrófonos inalámbricos, vitales en las comedias musicales-, peluqueras, maquilladoras, asistentes, etc.) Y el sonidista de consola, que generalmente está en la sala -lejos del escenario-, de-

be desconectar el micrófono del cantante que hace mutis por el foro, para evitar percances como que el público oiga algo que no le está dirigido.

PRIMER ACTO

Escena 1.a. Escenario en Nueva York. Dieciséis bailarines y solistas; un lugar de entrada principal al escenario (un piano, un taburete).

Escenografía: Escenario vacío con las paredes de ladrillos características de casi todos los escenarios del mundo, en las que pinté el nombre del teatro y la localidad: "Calle 42", "Nueva York" (esto también ayuda a realzar el volumen de la pared "pintada"). Por detrás se ubicaban los trastos-telones para Filadelfia, también de ladrillos, pero con el texto del teatro correspondiente. Los neutros servían para Nueva York.

Iluminación: Luz de ensayo, que abarcaba todo el escenario; las luces que iluminaban a los bailarines en el pacheado estaban divididas por lado, izquierdo y derecho, agrupadas en *dimmers*, para poder controlar las intensidades parcialmente -por zonas y ángulos- y revisar y destacar los volúmenes (ejemplo: la luz de izquierda a 90 por ciento y toda la de la derecha a 40 por ciento).

Escena 1.b. Pantalla traslúcida para proyectar sombras.

Escenografía: Bajaba de parrilla una pantalla en la que, mediante la iluminación, se destacaban las sombras proyectadas de los actores, a través de la pantalla -sombras chinescas- o bien de frente, incrementando las sombras.

Iluminación: Luces laterales y rasantes para que no "tocasen" la pantalla; luminarias de frente desde el proscenio (las colocaba y sacaba un técnico) para proyectar sombras sobre la pantalla; fresneles desde atrás para proyectar sombras de los bailarines; luz cenital y de calles.

Escena 2.a. *Self service*-cafetería La Gitana Loca (una mesa, cinco sillas).

Escenografía: Un cartel del negocio, una cortina como si fuera la ventana. De parrilla bajaban unas lámparas y una americana negra, que ocultaba el fondo del teatro y permitía, a la vez, preparar las futuras escenas.

Iluminación: Contraluces para separar la escena del telón negro, parcial de la derecha, luz brillante de frente y cenitales con pares.

Escena 2.b. Calle del teatro o de la cafetería.

Escenografía: Una toma de agua para incendios, ya colocada, y tres lámparas como las que iluminan las fábricas.

Iluminación: Se iluminaba otro sector del escenario, dejando ver en penumbras la cafetería.

Escenas 3.a. y 4.a. Teatro en Nueva York. Se repetía la escena. Las mismas escenografía e iluminación.

Escena 4.b. Camarín de Dorothy en el teatro de Nueva York.

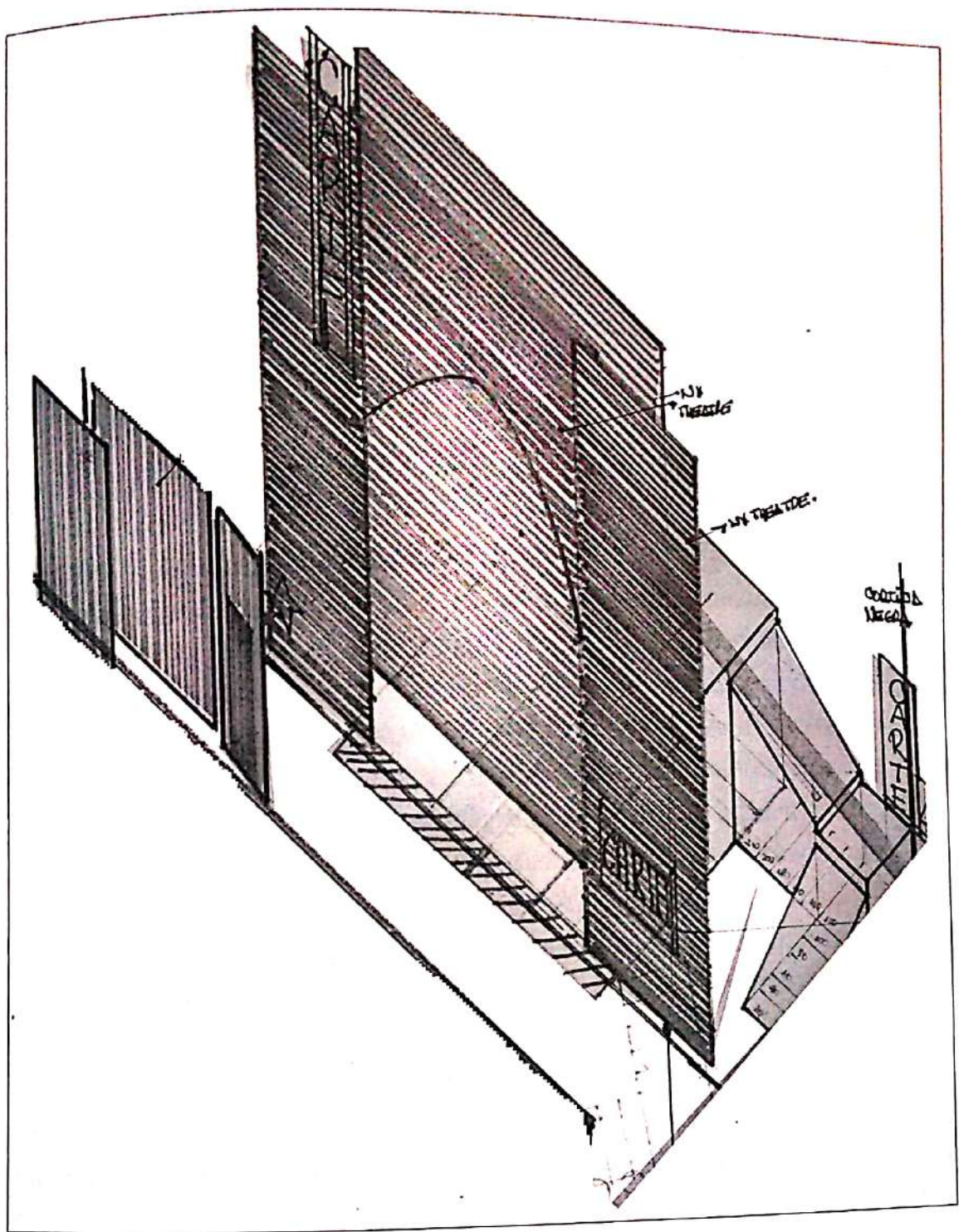
Escenografía: Bajaban de parrilla dos trastos (paredes del camarín, con el perchero adosado, pósters, espejos, etc.); la puerta se corría desde el fondo -un carro con ruedas- mientras aparecían los trastos; se armaba en el piso la utilería -mesa de maquillaje- y un diván.

Iluminación: Luz frontal a 60° como si viniera de la luz del techo; una luz entraba por la puerta al abrirse (1 leko con cachas).

Escena 5. Escenario del teatro. Desaparecía a la vista del público el camarín con sus cosas.



Boceto del camarín de Dorothy.

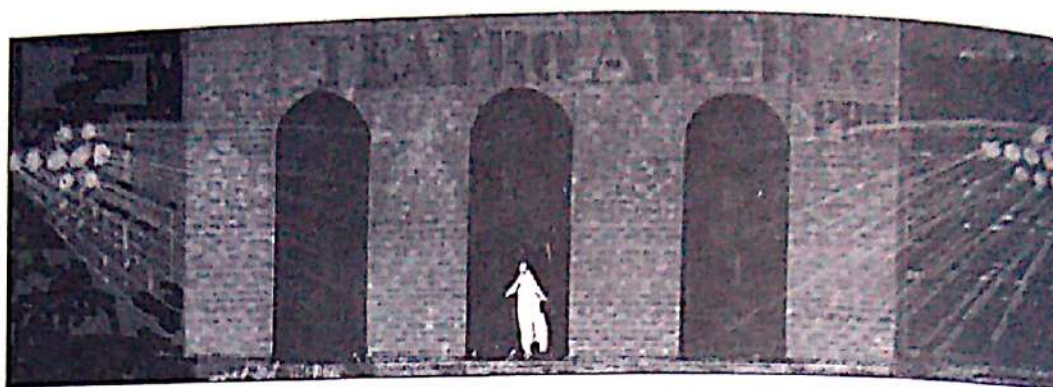


Axonométrica del camarín de NY-Philadelphia.

Escena 5 a 6. Iluminación de cambio, que se armaba a la vista.

Escena 6.a. Escenario del teatro de la calle Arch en Filadelfia.

Escenografía: Cambiaba el fondo del escenario y se veían otros



Boceto del teatro de la calle Arch, en Filadelfia.

arcos de ladrillos, mientras subían los de Nueva York; aparecían las letras correspondientes a Filadelfia. Los carros que iban a servir para varias escenas se colocaban, desarmados, a la vista del público (se preparaban para las otras escenas). Del lado de atrás -dorso del carro- estaban montados los trastos de la Maison Dorée.

Iluminación: Las de Nueva York, pero con otras intensidades y otro ángulo. Durante el cambio a la vista del público, puse una luz especial. A veces es necesario iluminar de esta manera para evitarle al público un oscuro largo y tedioso, y para que los técnicos puedan ver tranquilos, sin llamar mucho la atención. Siempre que preparamos cambios a la vista, tenemos que negociar con los técnicos. Puede suceder que no quieran salir a escena, aun cobrando (suelen negarse por timidez, simplemente).

Escena 6.b. Escenario frente a la Maison des Dames.

Escenografía: Los carros que estaban a un costado del escenario aparecían sin ser vistos, con el dorso preparado para la escena siguiente; bajaba un letrero luminoso de neón, también bajaban las cortinas negras (que denominamos *corto*) y las patas negras, que simulaban una cámara negra, lo que permitía preparar las escaleras detrás del carro para que subieran por allí, en la próxima escena, las bailarinas.

Iluminación: Luz brillante de frente, más la luz del letrero luminoso.

Escena 6.a y c. Escenario interior Maison des Dames.

Escenografía: Los carros giraban, permitiendo ver el interior de la Maison; se descorría el fondo negro -americana- hasta dejar pasar la escalera, y simultáneamente bajaba la cortina plateada por detrás del cartel luminoso; se abrían las cortinas de los carros, también de color plateado brillante, para dejar ver a las "chicas" en pleno desfile de modas.

Iluminación: Luz brillante, frontal, en todo el escenario, lo que permitía al grupo de bailarines y cantantes moverse con tranquilidad.

Al final del musical, cambio de luz. A la vista del público quedaba toda la escenografía del "show", iluminada con luz de ensayo. Apagón y luz de cambio para la:

Escena 7. Escenario hotel Regency, Filadelfia; a la izquierda del espectador, la habitación de Dorothy; a la derecha, el bar-salón del hotel.

Escenografía: Resolví la habitación de Dorothy con dos trastos que bajaban de parrilla con mesitas, aplique de luz y un canasto con flores adosados a los trastos; en el piso se armaba la utilería: sillones, mesitas, canastos con más flores, etc. Para el bar-salón del hotel, bajaba un cortinado que hacía las veces de puerta o separador de los salones, un trasto como fondo del mostrador, con una decoración bien Art-Déco, y arrimaba del piso dos mesitas, sus respectivas sillas, las mesas con manteles y veladores (a pilas, para evitar problemas de cables), la barra del bar y dos taburetes. Cerraba el fondo del escenario con la americana negra que hacía de "cortó". Detrás de éste, se preparaban las próximas escenas.

Iluminación: Se iluminaba la habitación de Dorothy con las mismas luminarias del "camarín" -coincidía la ubicación- y se le agregaban contraluces. El bar era iluminado frontalmente con una luz rosada -Rosco N° 37- que aparentaba provenir de los veladores, y tocaba también, con el mismo color, el telón decorado Art-Déco; realzaba los volúmenes con calles azules y celestes, y toda la escena, incluyendo la habitación de Dorothy, con fresneles en azul Rosco N° 65.

Escena 8. Transición de la 7ª a la 8ª.

Escenografía: Dorothy cantaba en su habitación; por la derecha del espectador, se descorría el telón de "Dulces sueños". Realizado en tul, estaba decorado con un diseño Art-Déco y se usaba para dar diferentes planos en el escenario. Por delante del telón y, casi simultáneamente, por detrás, la iluminación previa permitía ver lo que transcurría, sin mover la escenografía, las utilerías, etc. (Mientras esto ocurría, iban desapareciendo los decorados anteriores y se empezaba a preparar la escenografía de "Money".)

Iluminación: Se mantenía la iluminación, con un seguidor a Dorothy, e iluminábamos frontalmente la cortina de tul con fresneles rosa Rosco N° 33.

Escena 8.a. Glorietas.

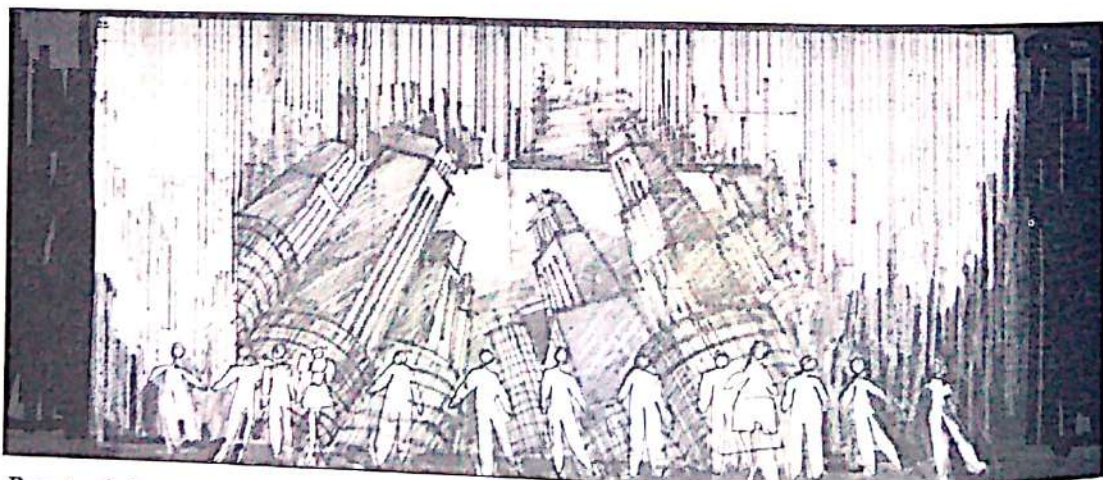
Escenografía: Se aprovechaba la cámara negra.

Iluminación: Cenitales blancas sobre las bailarinas, empleando la luz frontal de las escenas anteriores.

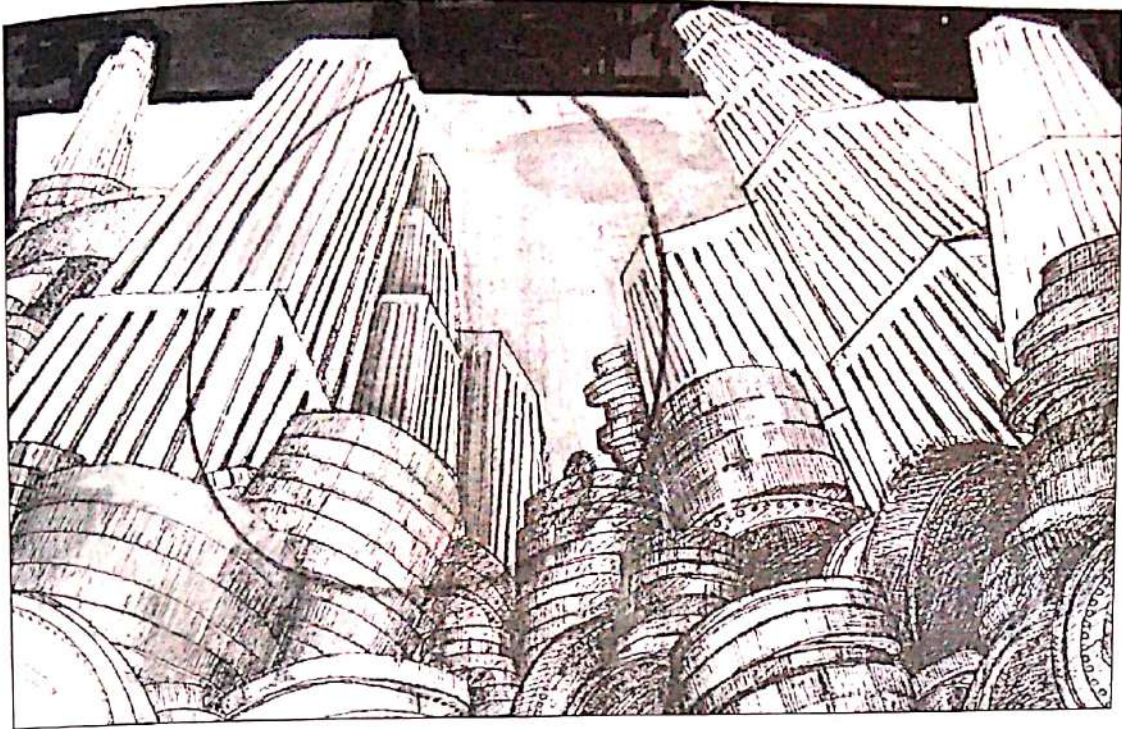
Escena 8.b. Escenario, telón de "Dulces sueños". La escena transcurría entre las "patas" y era iluminada por las luces de la calle.

Escena 8.c. Show "Money".

Escenografía: Se descorría la americana negra, bajaban los primeros flecos plateados, se abría el telón "Dulces sueños" y se veía el telón ya preparado de "Money".



Boceto de la escenografía en la escena "Money".



Boceto del telón de la escena "Money".

Iluminación: Luces frontales (luz de show), rosa y celeste, resaltando los brillos en la cortina plateada.

Escena 8.d. Se repetían los movimientos de la escena 8.b mientras se preparaba la escena de "Calle 42" (subía el telón de "Money" y bajaba el de "Calle 42".)

Escena 8.e. 42nd Street.

Escenografía: Quedaba el telón de 42..., se descorría "Dulces sueños"; el resto, cámara negra.

Iluminación: Se trataba de dar un poco de misterio: seguidor, luces laterales (calles), con un clima azul.

Escena 8.f. "Dulces sueños". Se repetía el mismo movimiento de telones y luces que la escena 8.b.

FIN DEL PRIMER ACTO.

SEGUNDO ACTO

Escena 1. Escenario teatro calle Arch, Filadelfia.

Escenografía: Escenario vacío; elementos de escenografía "desordenados", escaleras-carro, pasarela, cortina negra corrida, el fondo de ladrillos mostrando el escenario de Filadelfia.

Iluminación: De ensayo.

Escena 2. Camarines del mismo teatro.

Escenografía: Escenario vacío; se bajaba el tul negro para poder preparar el armado de la estación de metro por detrás. Los actores, sentados en el proscenio, simulaban estar en los camarines, "frente a los espejos"; solamente una puerta a la izquierda.

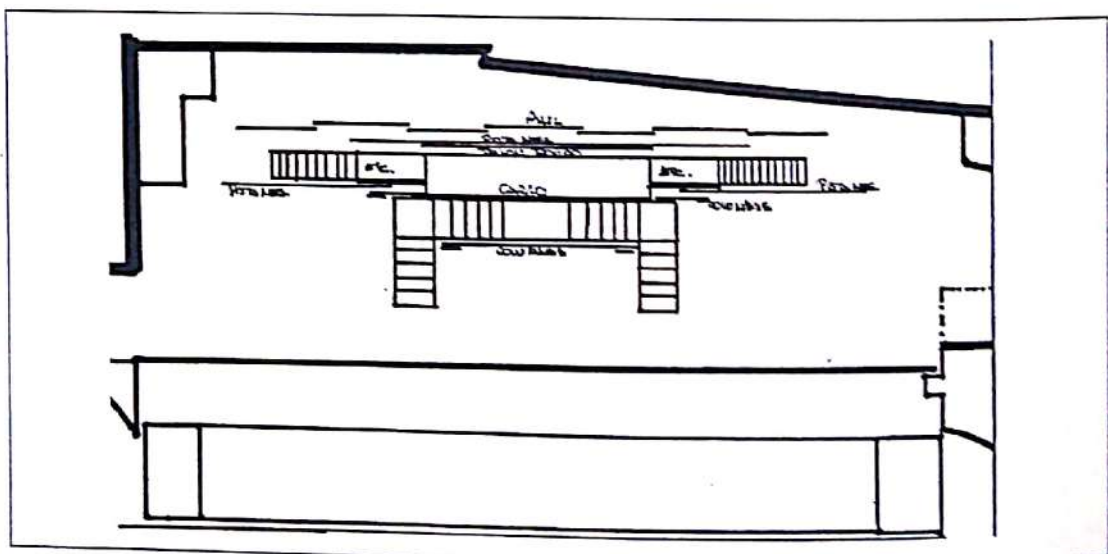
Iluminación: Contraluces que no tocaran el tul para ocultar los cambios por detrás. Los actores estaban iluminados solamente con pines en la cara.

Escena 3. Un lugar en el mismo teatro.

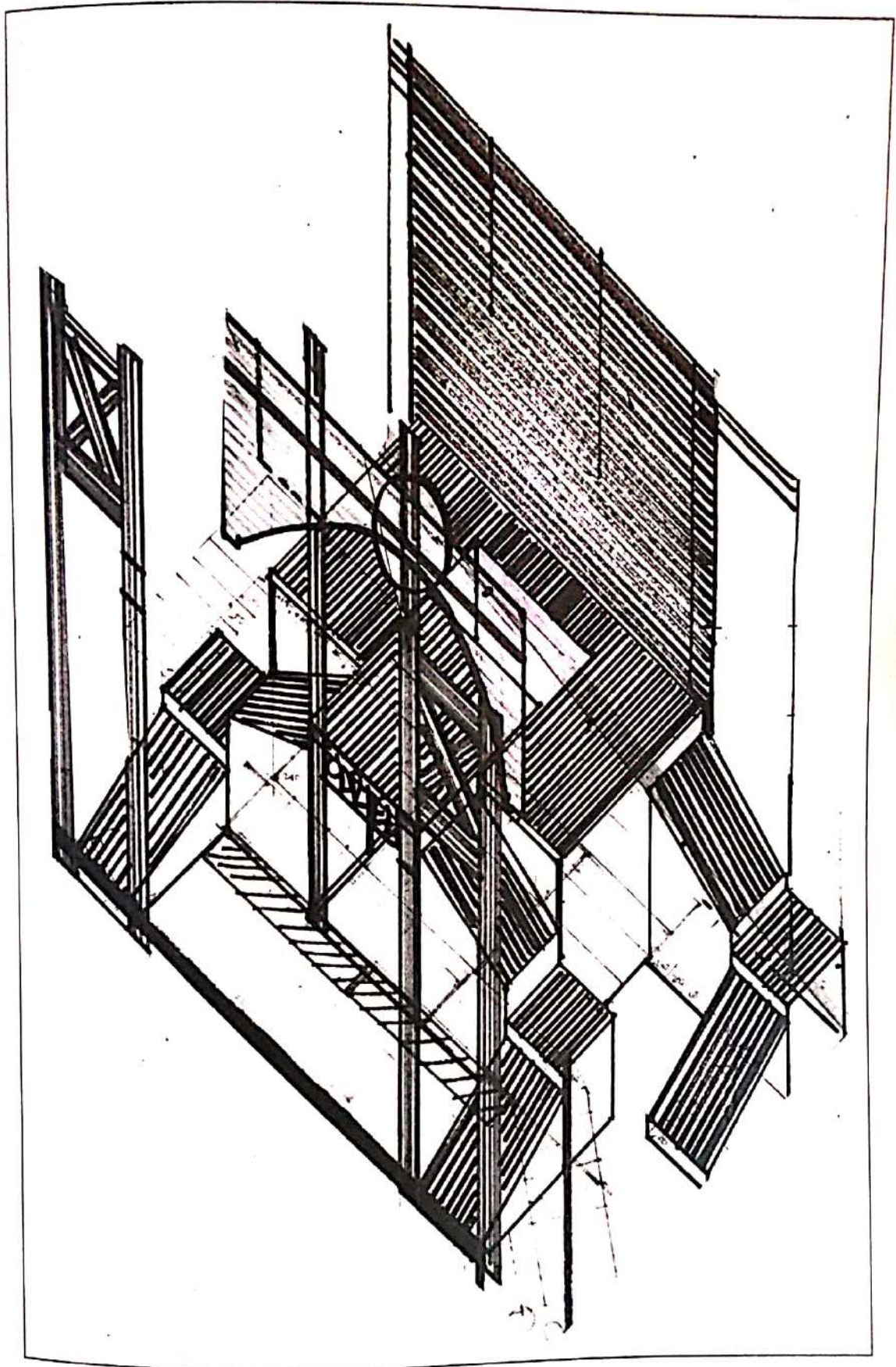
Escenografía: Aprovechamos la puerta del camarín.

Iluminación: Luz parcial, aprovechando el lado puerta.

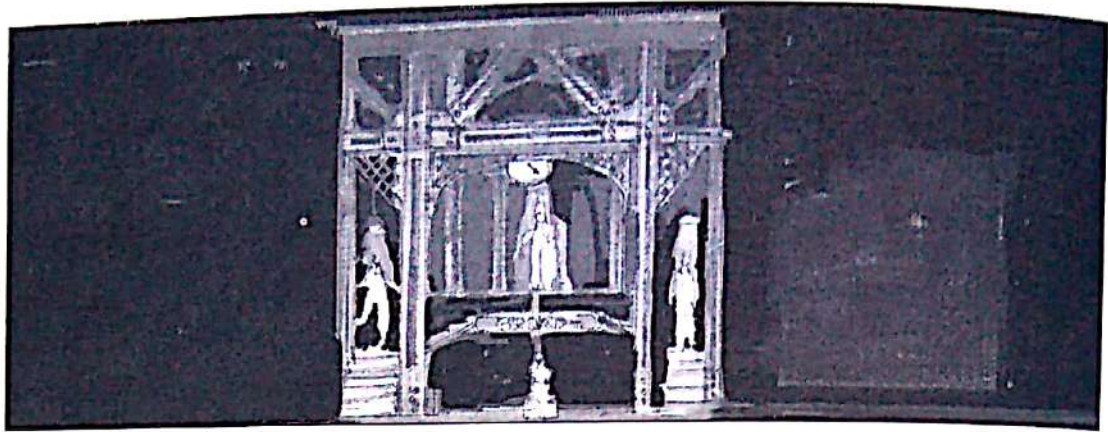
Escena 4. Estación metro, calle Broad, Filadelfia.



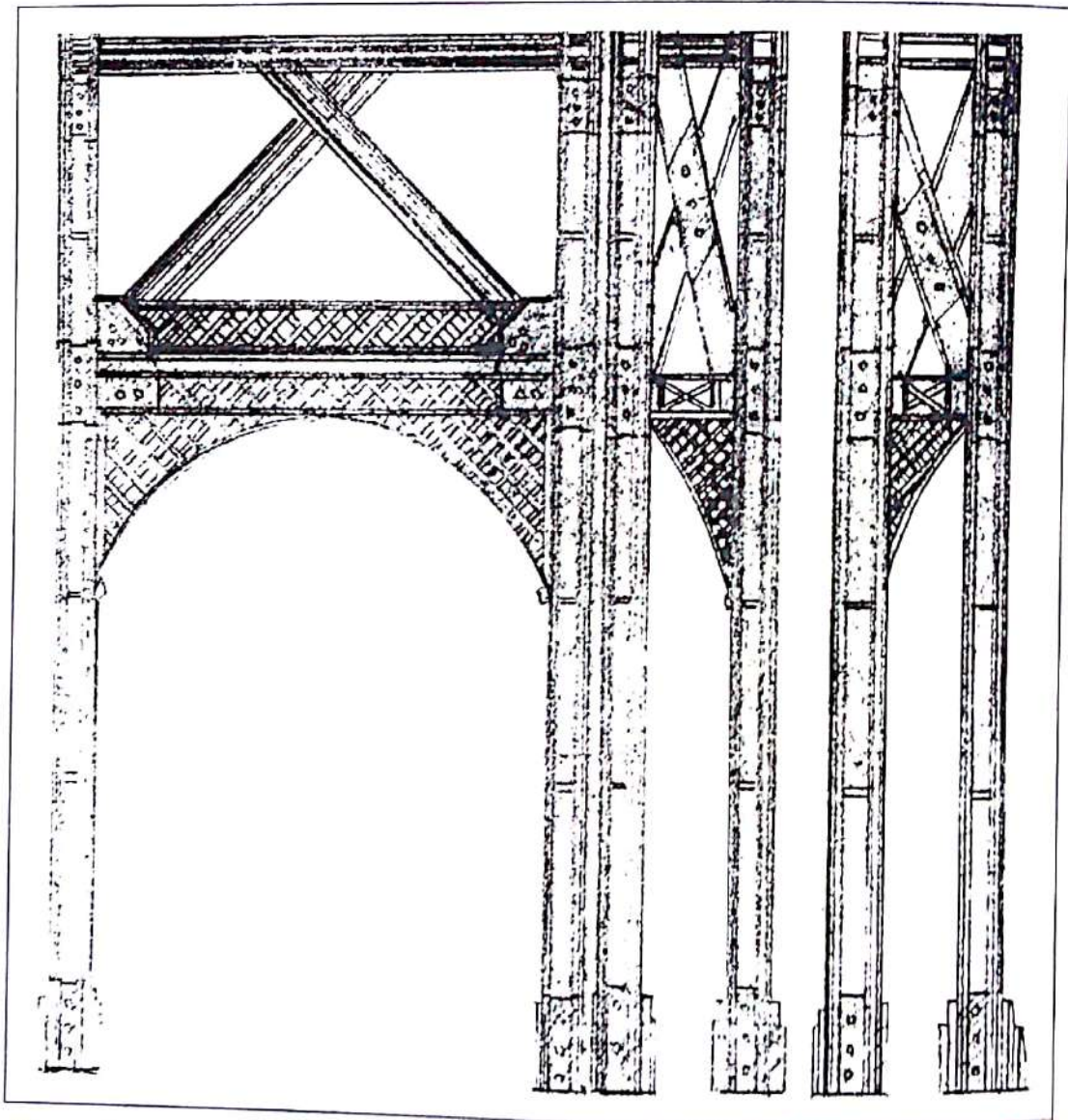
Planta de la estación.



Axonométrica de la estación.



Boceto de la estación.



Planos de desarrollo de columnas de la estación.

Escenografía: Escaleras con un descanso central, un pasillo superior y dos escaleras laterales por donde entraban los bailarines. Una estructura de vigas enmarcaba los volúmenes, con un fondo de *trompe-l'œil* que simulaba la continuación de las vigas.

Iluminación: Comenzaba la escena con luces parciales y cenitales que iluminaban solamente las escaleras por donde debían pasar los actores. Cuando bajaban todos los participantes al escenario propiamente dicho, se daba luz general brillante para acompañar la canción final. Con estos efectos, se lograba una de las escenas más hermosas de la obra (en la que el elenco le pide a la actriz reemplazante que se quede y haga el papel de la primera figura).

Escena 5. Escenario del teatro Calle 42, Nueva York.

Escenografía: Quedaba semiarmado el escenario de la escena 4 mientras se veía cómo los “maquinistas” desarmaban lo que se acababa de presenciar y preparaban las próximas escenas.

Iluminación: Luz de ensayo.

Escena 6. Camarín de Peggy, teatro Calle 42, Nueva York.

Escenografía: Se cerraba la americana negra, se subían los trastos de ladrillos y se bajaba la cortina negra; se acomodaban las escaleras, para preparar con los módulos centrales la escena de los camarotes en el tren a Buffalo. Por delante de esto, ya había bajado el camarín de la escena 7 del primer acto.



Boceto de la escenografía del teatro de la calle 42, en Nueva York.

Escena 7.a. Telón "Dulces sueños".

Escenografía: Telón de tul para "Dulces sueños"; bajaba el tul negro, subía a parrilla todo el camarín y, por detrás del tul, se sacaban los muebles del camarín para preparar la escena de Buffalo.

Iluminación: Se repetía la utilizada en la misma escena anteriormente.

Escena 7.b. Locomotora del tren a Buffalo.

Escenografía: Al correr el telón de "Dulces...", se podía ver, antes de que subiera el tul negro, la locomotora del tren. Cuando comenzaba la escena, empezaba a andar y dejaba ver los camarotes con el elenco de señoritas.

Escena 7.c y d. Camarotes del tren.

Escenografía: A cada uno de los carros que habíamos utilizado anteriormente, le colocamos un entepiso, colchones, almohadas, cortinitas, para representar los característicos coches cama de tantas películas norteamericanas.

Escena 7.e. Telón "Dulces sueños".

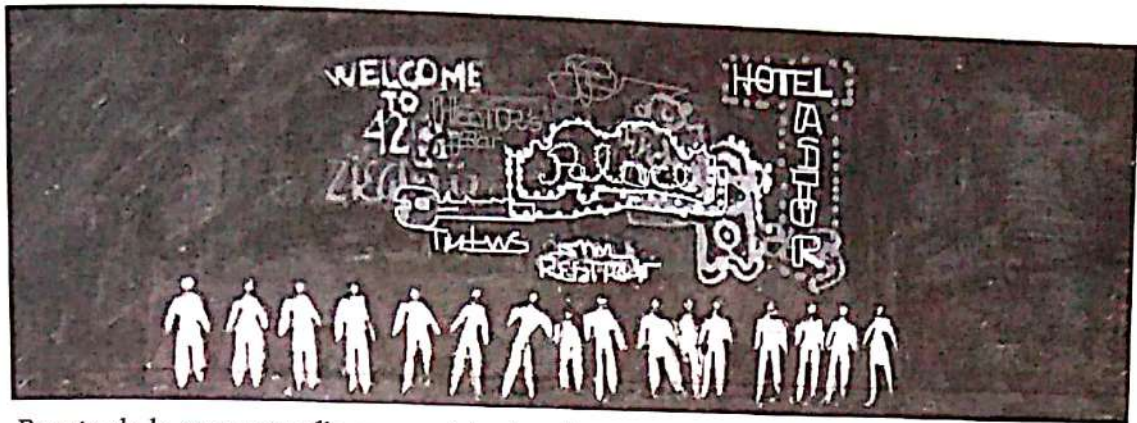
Escenografía: Corrimos a la vista los camarotes, cerrando la escena con la americana negra y cerrando simultáneamente medio escenario, con el telón de "Dulces sueños".

Escena 7. f. Show Calle 42.

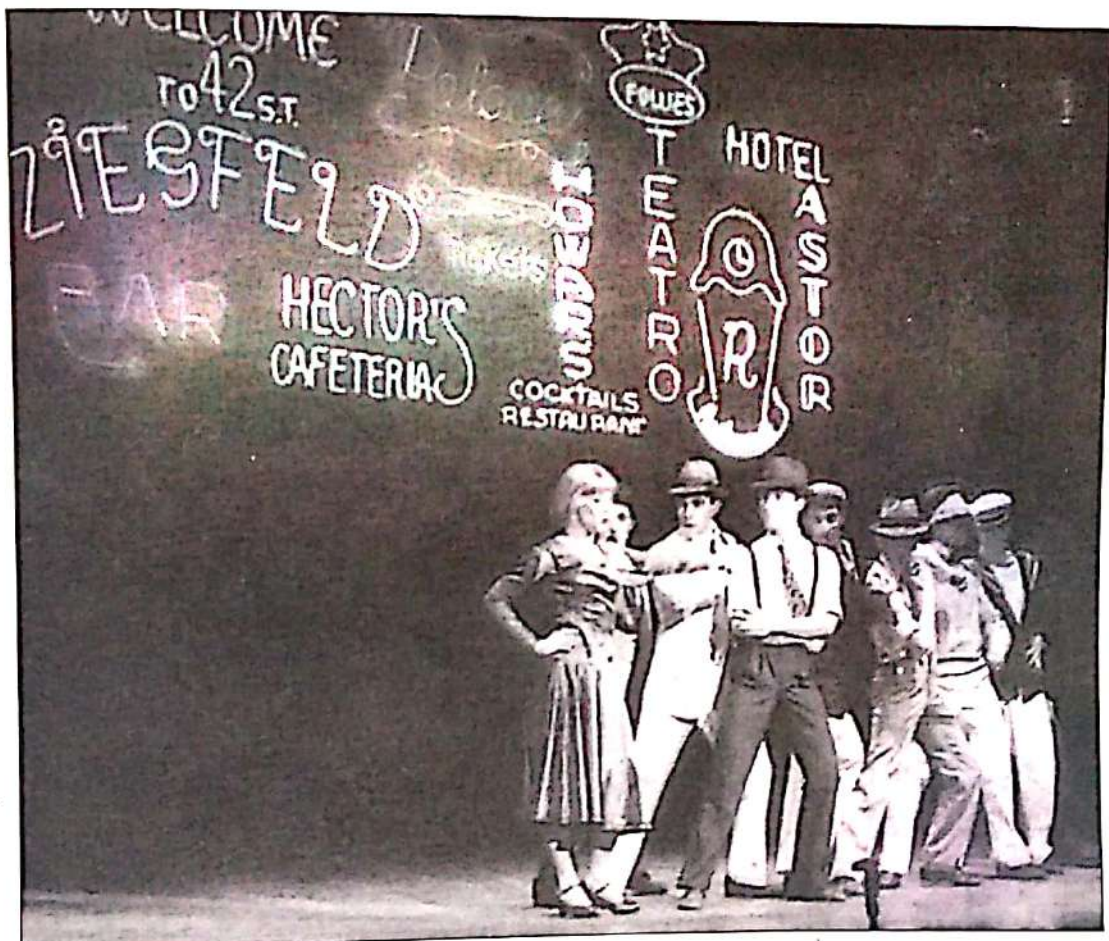
Escenografía: Letrero luminoso, combinando letreros callejeros en variados colores, casi todos realizados en neón, formando un frente de aproximadamente 8 metros de ancho por 4 de alto. Era lo único que quedaba en el escenario, además, por supuesto, de los bailarines y cantantes. Se puede decir que era el número final: sólo faltaba una escena y el saludo.

Escena 7.g. Telón de "Dulces sueños".

Escena 8. Escenario desnudo después del show y final.



Boceto de la escenografía con carteles luminosos.



Escenografía de la escena final.

Con esto, he transcritto mi propio guión de escenas, hecho, junto con los bocetos, antes de encarar los planos y originales en color de los telones definitivos. Resultó útil también para tener una idea

cabal de todo lo que era necesario, aparte de la escenografía, para armar este "rompecabezas-escénico".

Los trabajos de este tipo requieren muchas reuniones con el director general del espectáculo, el coreógrafo, el vestuarista y los productores, para resolver paso a paso todas las necesidades que surgen minuto a minuto. En este caso particular, el productor fue un norteamericano que no ganó una fortuna con el espectáculo, pero que puso todo lo necesario para llevar a cabo esta grandiosa producción. Yo colaboré también en la producción escenotécnica, en costos, proveedores, tiempos de entregas, etc. (un rubro que los escenógrafos no suelen encarar, salvo que tengan experiencia en dirección técnica, como es mi caso).

DIJO LA CRÍTICA

- ★ (...) excelente ambientación de Héctor Calmet. (César Magrini, *Noticias*, 1989.)
- ★ (...) muy inteligente ambientación escenográfica de Héctor Calmet (los cambios de cuadros son muchos, y todo se cumple sin la menor fractura), con su también talentoso diseño de iluminación, en el que no faltan los rasgos de humor, como en ese cartel de neón en el que se lee "Héctor's Bar" (...). (César Magrini, *El Cronista Comercial*, 1989.)
- ★ Héctor Calmet también apeló a su ingenio para ambientar escenográficamente las situaciones trabajando las imágenes de los '30 (...). (Luis Mazas, *Clarín*, 6 de noviembre de 1989.)

El Gato con Botas

adaptación de Hugo Midón

Teatro La Plaza, 1993

Sala Pablo Neruda

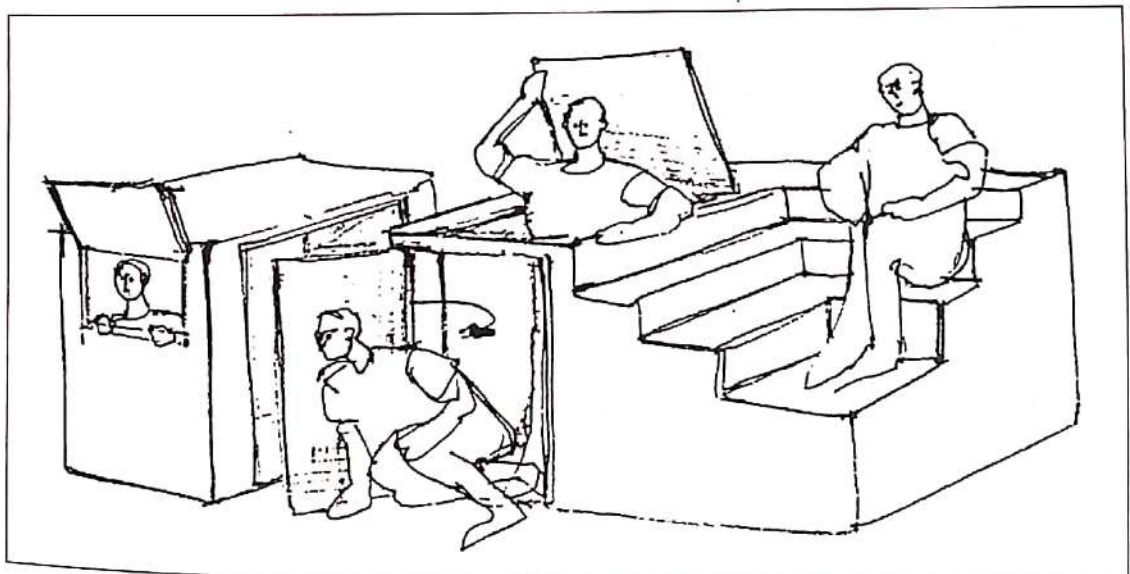
Dirección: Hugo Midón

La obra está basada en el clásico cuento de Charles Perrault, pero con una vuelta "a la Midón" que hace hincapié en el engaño y la falsía, a través de una parábola sobre personajes tramposos y frívolos.

Se trata de un tema que, de haber sido para adultos y no para chicos, habría tenido un enfoque escenográfico diferente.

Hugo suele presentar la idea general en un libro que no se parece a los convencionales. No contiene indicaciones dadas hasta los mínimos detalles, sino una columna vertebral de la idea, pero con diálogos y canciones completas, que nos sirven para abordar las primeras imágenes. El resto, lo arma en los ensayos y con la puesta.

Así, me obliga a buscar el "módulo" del espacio dramático (que



Estudios previos sobre cubos.

es funcional y sirve para todas las escenas) por medios no usuales.

Después de muchos años y muchas obras, el trabajo con Hugo me ayudó a encontrar otras ideas, e intentar otros caminos. Aprendí a desestructurarme, buscando nuevas formas, colores y elementos que ayuden al relato.

Esta obra en particular me impulsó a pensar en una disposición diferente, a crear un espacio totalmente distinto que sirviera además de soporte para los movimientos actorales, las coreografías y las canciones. Realicé bocetos-dibujos y preparé un menú de ideas y posibilidades (a la par que estudiaba, paralelamente, la viabilidad para los cambios, desarmes, montajes, costos de producción, etc.).

Todo esto, en reuniones con mucho mate (un poquito de azúcar en la base y yerba; así le gusta a Hugo) y charlas sobre nuestras vidas, nuestros hijos, recuerdos comunes de cuando estudiábamos en ITUBA, entre el '62 y el '65, y también... sobre la obra en cuestión.

Con gracia y delicadeza, Hugo Midón me lleva hacia donde quiere ir: rechaza, agrega o acepta parcialmente mis propuestas. Poco a poco dejamos de lado lo abstracto e intuitivo para ver con mayor precisión el objetivo final, que Hugo tiene claro desde el principio, pues sabe muy bien lo que quiere. Cuando yo capto ese "camino", comienzo a dibujar, maquetear o lo que sea necesario para poder comunicarnos. Con este método ya tenemos hechas varias obras: *El imaginario*, 1990; *Vivitos y coleando II*, 1991; *Popeye*, 1992; *El Gato con Botas*, 1993; *La Flaca Escopeta*, 1994; *Vivitos y coleando III*, 1994; *El salpicón*, 1995; *La vuelta manzana*, 1998-99.

El Gato con Botas fue estrenada en la sala Pablo Neruda, donde se presentaba también *Relaciones peligrosas*, basada en el clásico de Choderlos de Laclos, dirigida por Cécilio Madanes. Por lo tanto, la sala no estaba a nuestra entera disposición, y teníamos que compartir la planta escénica y lumínica, lo cual, sin duda, limita el trabajo. Así pues, como en otras ocasiones en las que se comparte el escenario, fue necesario tener en cuenta los lugares aptos para sacar y guardar la escenografía antes de empezar a diseñarla. Otra de

las premisas básicas es saber de qué tiempo se dispone para el armado y desarmado.

El Gato con Botas incluía los siguientes cuadros o escenas:

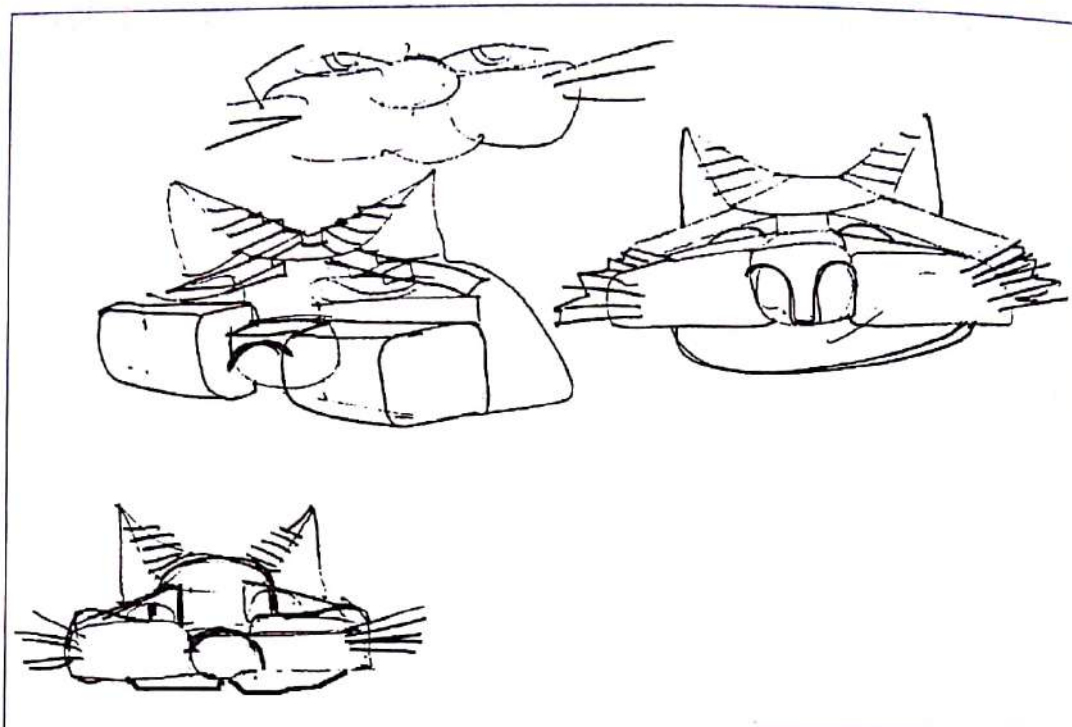
- 1) Aldea
- 2) Bosque
- 3) Palacio
- 4) Bosque
- 5) Palacio
- 6) Puente con río
- 7) Campo con sol
- 8) Exterior palacio ogro
- 9) Interior palacio ogro
- 10) Puente
- 11) Final de obra (con el gato armado a la vista del público).

Estos cambios no podían ocupar más de 40 segundos (escena-apagón-aplausos-luz para la otra escena, ya armada). He comprobado que ése es el tiempo que duran los aplausos entre cuadro y cuadro -cuando los hay; por suerte, en las obras de Hugo siempre están-. En los ensayos, nos aplaudimos nosotros mismos, marcando así tiempos para los cambios de escenografía, vestuario, saludo final, etc.

Comencé a bocetar escena por escena, buscando volúmenes, escaleras, rampas y practicables que sirvieran para todas ellas. A la vez, el objetivo era que en la canción final, previa al saludo, quedara armada una cabeza de gato. Por otra parte, cada uno de estos elementos tendría que ser desmontable para pasar luego por una trampa en el piso del escenario de aproximadamente 2,5 x 2 metros (con un ascensor, hecho para el desembarco de la escenografía, que baja al subsuelo del escenario).

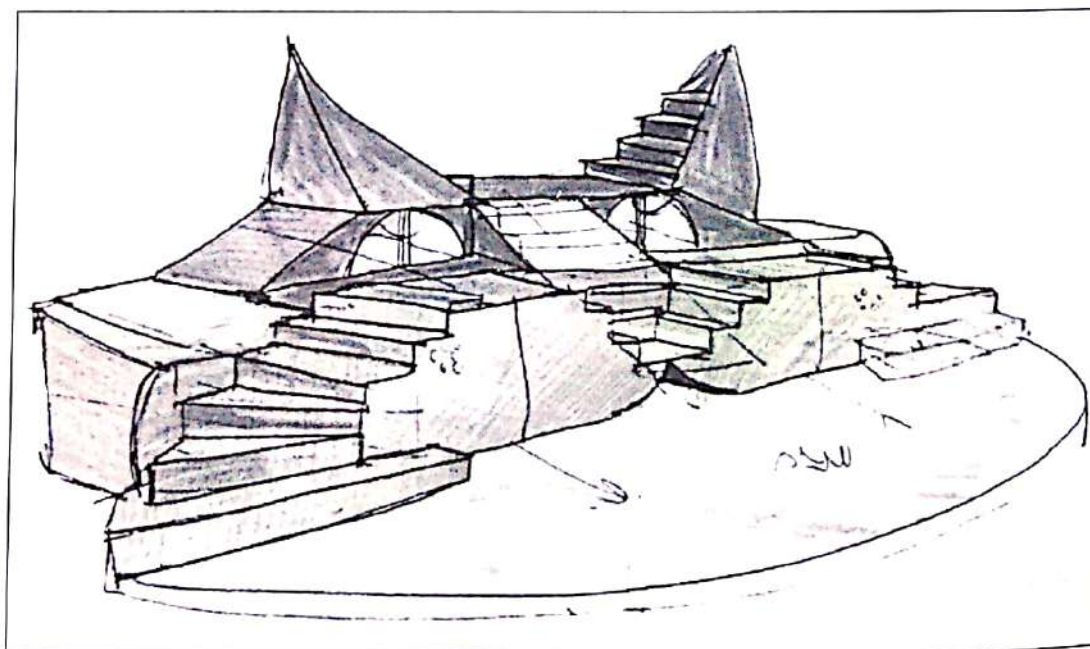
-Para tener presente la cabeza del gato durante los diseños, dibujé varias, vistas de diferentes ángulos.

-Agregué juegos con volúmenes y posibilidades de agruparlos para cada escena. En cada uno creé una "sorpresa", una escotilla,

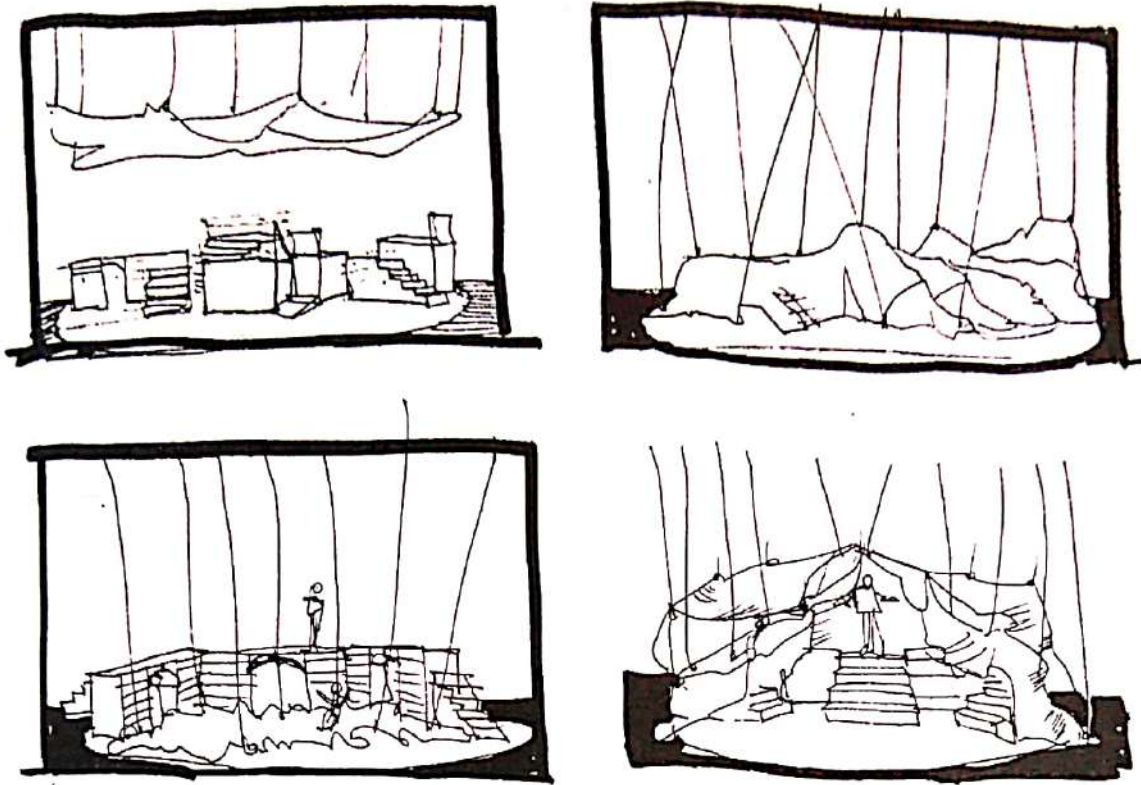


Dibujos de búsqueda del gato.

puertas ciegas, escaleras despleables, telas que envolvieran, para luego izarlas (ver el relato de la puesta de *Poder, apogeo y escándalos del coronel Dorrego*, pág. 165). Lamentablemente, aquí no funcionó,



Boceto del gato.



Dibujos de búsqueda de telones.

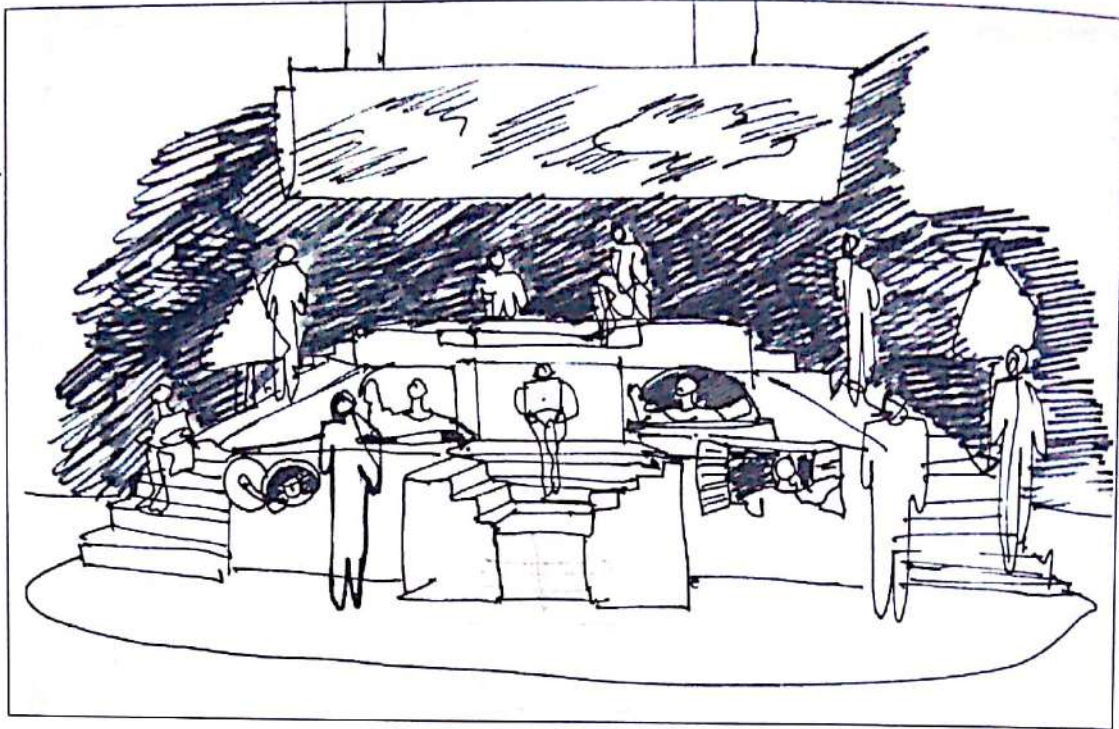
pero me quedaría rondando en la mente, hasta que pude desarrollarla en *Tiempos de mal vivir*, de Susana Rinaldi, estrenada en el Teatro San Martín, en 1997.

-Ideé un "rasti" -el juego de construcción con bloques de plástico- gigante, tapado al principio con una tela, que se iría descubriendo a lo largo de la obra.

-Diseñé mástiles en los que se pudieran izar telas símil carpa de circo, con módulos que se adaptarían a las diferentes escenas (ya se vislumbraba el problema con los cambios y traslados: resultarían muy engorrosos).

-Los módulos sueltos y telones de fondo, pensé en un primer momento, serían los apoyos para los cambios de lugar, pero finalmente descartamos esta idea. Queríamos que cada módulo ofreciera la posibilidad de practicar trucos, apariciones, trabochettos, etc.

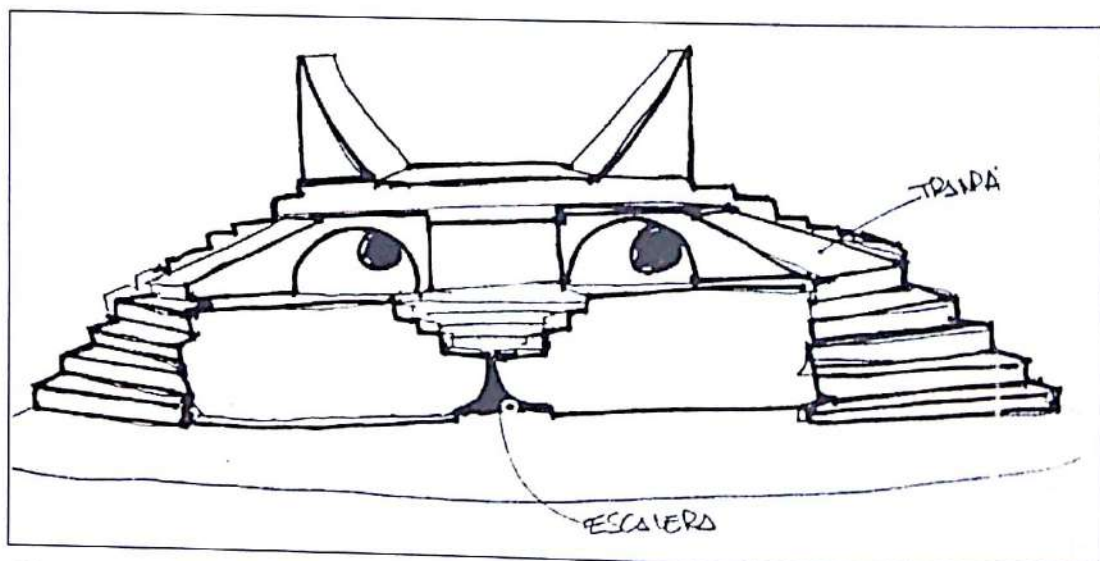
Temíamos las mudanzas constantes de volúmenes y nos inquietaba agotar la paciencia del público y de los técnicos. Los cambios deben pensarse muy bien, para que puedan efectuarse sin proble-



Boceto de la escenografía.

mas durante toda la temporada; de ningún modo deben ser soluciones para un solo día.

Finalmente, se amalgamaron todos los volúmenes, se diseñaron escaleras laterales -incluida una escalerita-cubo en el medio, que sería el "hocico" del gato- y se introdujeron desniveles, para facilitar



Gato-practicables.

las escenas y posiciones en los actores. Se efectuarían desde el piso la menor cantidad posible de cambios. El resto –palacio del ogro, bosque, molino en la aldea– vendría de parrilla, sofistas mediante.

Con la planta casi definitiva, realicé el cono óptico (visión fotográfica que se logra, por medio de una técnica de perspectiva, con planta y corte longitudinal, hoy reemplazada por la computadora y el programa de AutoCAD 12, 13 o 14 y completado con el 3D Studio. Trabajando conjuntamente con una ilustración de la cabeza del gato, adaptada volumétricamente con mi propio "rasti", al fin estábamos arribando a destino.

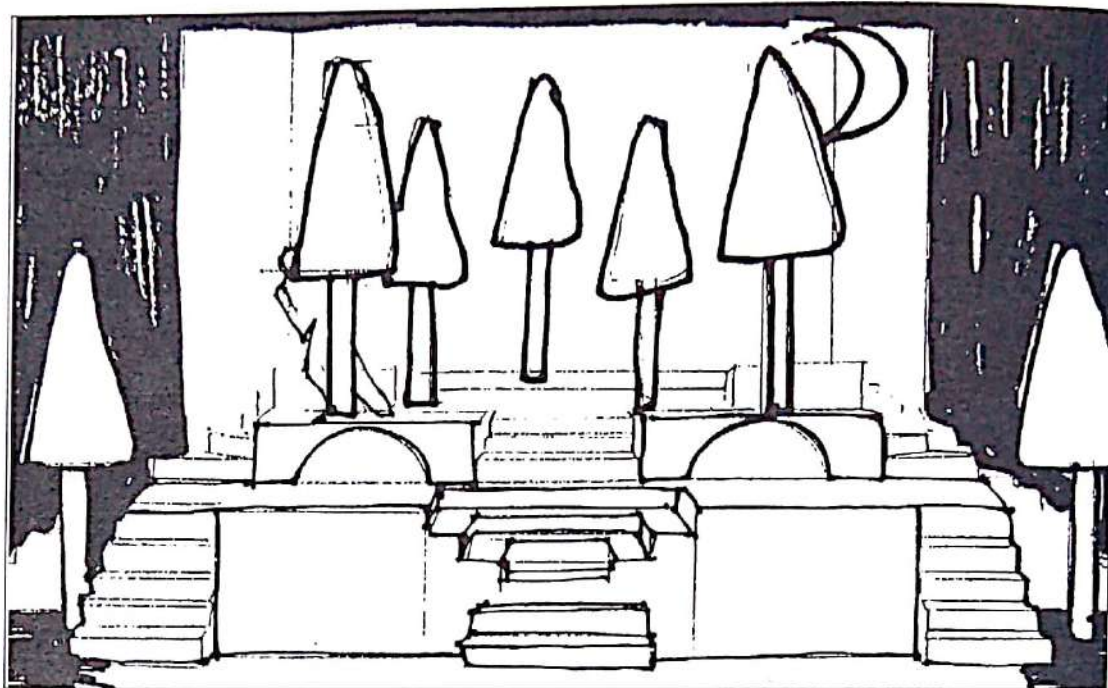
Ahora sí, con la planta-boceto, buscamos con Hugo, cuadro por cuadro, las soluciones puntuales, plásticas y funcionales. Me preocupaban las alturas, ya que los actores tenían que bailar y actuar en planos muy disímiles. Por suerte, mi temor era infundado, debido en gran parte al profesionalismo, la destreza y la calidad de Doris Petroni –coreógrafa–; de Fabio Posca –el actor que hacía de gato– y del resto del elenco, que se adaptó perfectamente a la escenografía. En realidad, tiraron por la borda el mito de que los desniveles no pueden ser de más de veinte centímetros. Aquí tenemos otra prueba cabal de que Hugo, cuando recibe la propuesta que cree conveniente, ya sabe cómo resolverla.

Finalmente, las escenas quedaron solucionadas de la siguiente forma:

Aldea: Todos los módulos a la vista, tres árboles, dos en carro, uno de parrilla, un fondo cielo diurno, inspirado en mi "maestro Vincent" (*Campo de trigo con cipreses*, de Van Gogh), molino de parrilla.

Bosque: Subía el molino y se le sumaban más arboles, bajaba un fondo noche (inspirado en *Noche estrellada*, de Van Gogh).

Palacio: Bajaban elementos de escenografía para el palacio, y un telón negro.

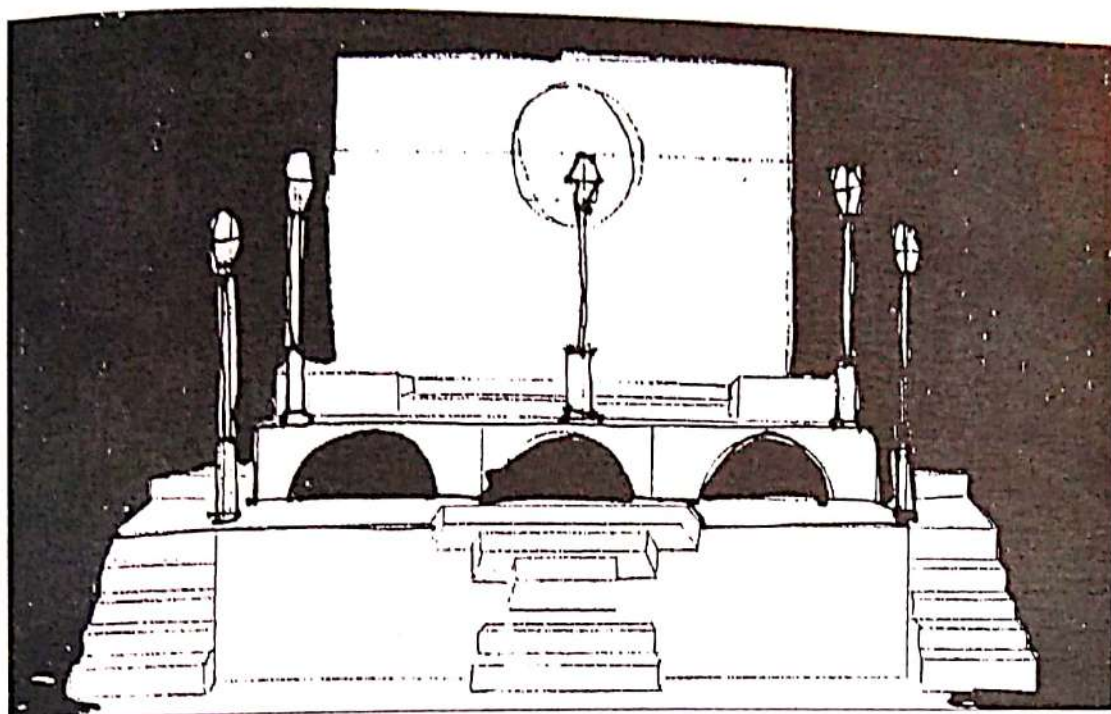


Boceto de la escenografía del bosque.



Escena en el palacio.

Puente: Descendían los faroles de parrilla, y de piso se ponía una tela-río, con dos asistentes que hacían olas (uno de ellos era mi hijo Pablo).



Boceto de la escenografía del puente.



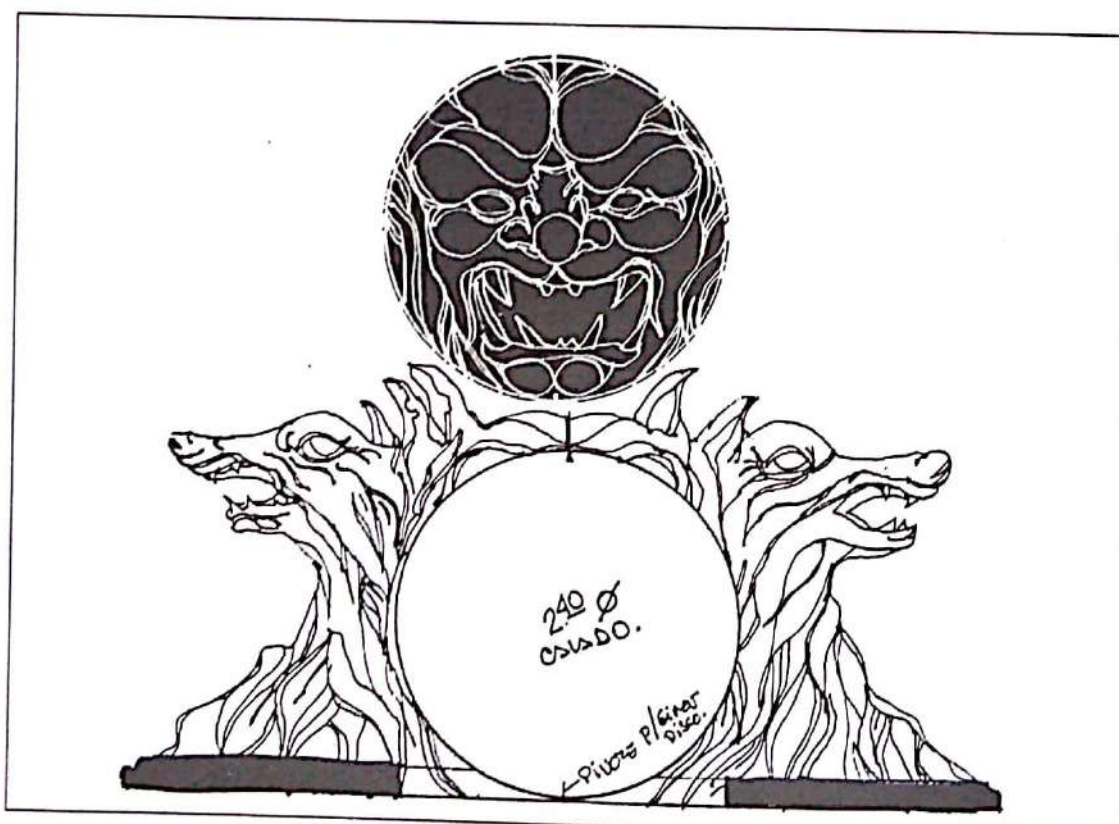
Escena "nocturna" en el puente.

Campo: Con fondo de día, bajaba un solo árbol, y se agregaban, desde el piso, fardos de trigo.

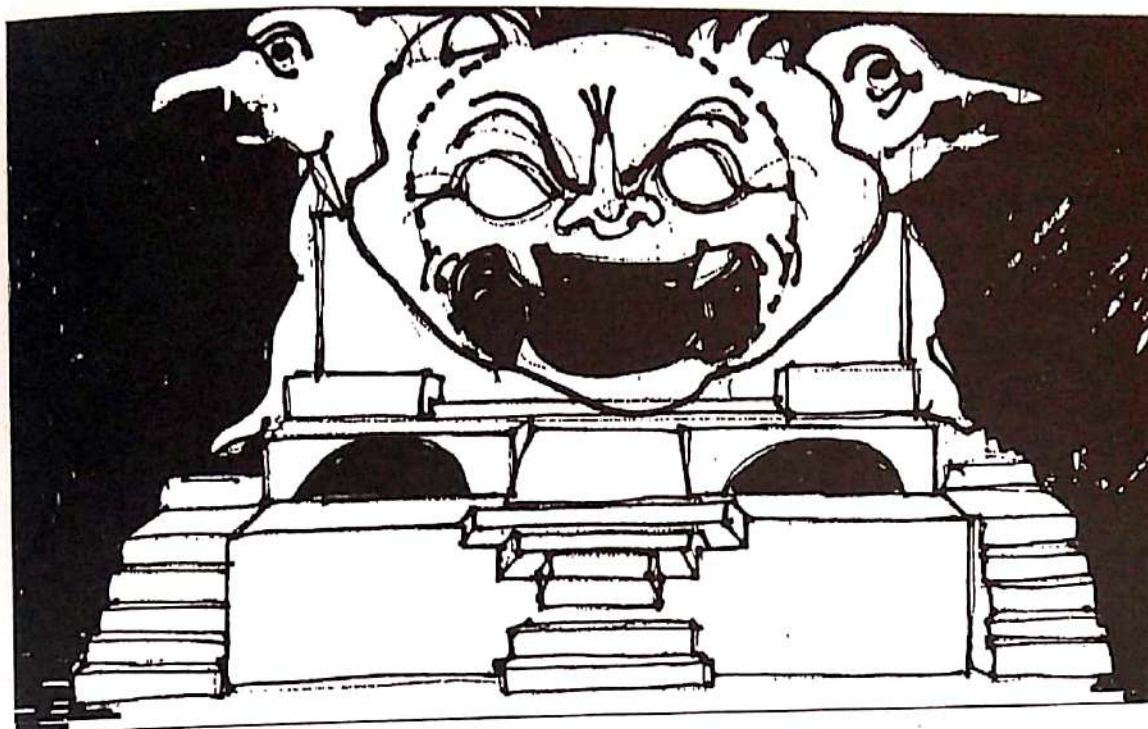


Escena en el campo.

Palacio del ogro: También bajaba de parrilla un trasto muy complejo, que "traía" un fondo general y un círculo pivoteado (a la



Planos de realización del ogro.



Boceto de la escenografía del palacio del ogro.



Escena en el palacio del ogro.

manera de la aparición de los Globetrotters, solamente que aquí, en vez de romperse, el centro giraba y dejaba ver una pintura, sugiriendo el interior del mismo palacio).

Final: Después de haber pasado otra vez por el puente, para la declaración de los enamorados, se iban armando las orejas del gato con dos volúmenes especiales.

Por fin habíamos logrado cristalizar las ideas surgidas de la primera lectura, además de nuestras intuiciones e imágenes.

Desarrollé todos los elementos y fui marcando los detalles para la construcción. Rubén Costa y Walter Costa fueron los realizadores de la escenografía.

A las estructuras y elementos corpóreos, les di una terminación con poliuretano pintado -gracias a los consejos de mi hijo Iván-* con satinol Alba y su amplia gama de colores pasteles. Pinté también con satinol las estructuras forradas en terciada. Ya lo había probado en *Popeye*, con muy buenos resultados. El satinado da una vida muy especial a la materia, todo lo contrario del látex, cuya terminación apagada no ayuda a realzar el diseño.

En los ensayos descubrimos que la gomaespuma se desgastaba mucho en los espejos de las escaleras, y la cambiamos por terciada, pintada igualmente en satinol. Forrada de gomaespuma y en tonos pasteles, la escenografía adquiriría un muy agradable efecto de homogeneidad.

Una vez más, gracias a la exigencia de Hugo Midón, yo había disfrutado de un trabajo muy reconfortante, y el trabajo en equipo había posibilitado un estreno feliz.

* Iván Calmet, mi hijo mayor y profesor del Nacional de Bellas Artes, es mi asesor plástico, especialmente en las escenografías para Midón. Además de ser un buen consejero y un implacable crítico, posee un gran criterio sobre formas y colores. Siempre tengo en cuenta sus observaciones, esté o no de acuerdo con ellas: es útil escuchar a un plástico que no se relaciona directamente con el teatro, pues sus opiniones son libres y desprejuiciadas.

DIJO LA CRÍTICA

- ✪ La valiosa contribución del vestuario de Renata Schusseim, la escenografía e iluminación de Héctor Calmet y la coreografía de Doris Petroni, colaboradores habituales de las puestas de Hugo Midón, (...) son otros tantos puntales de (la) puesta. (Juan Garff, *Clarín*, mayo de 1993.)

*La muerte y la doncella**

de Ariel Dorfman

Teatro de la Comedia, 1994

Dirección: Lizardo Laphitz

El tema: en su casa de playa, Paulina Salas prepara la cena para su marido, Gerardo, que acaba de ser designado miembro de una comisión similar a la Conadep argentina. Son los comienzos de un nuevo gobierno democrático. La obra transcurre en Chile, después del gobierno de Pinochet.

El marido llega acompañado por un desconocido que lo ha ayudado en la ruta, cuando se le pincharon las cubiertas del auto. Paulina, al oírlos conversar desde su dormitorio, cree reconocer la voz del médico que, muchos años atrás, utilizando como fondo la partitura que da nombre a la pieza, la torturó y vejó, dejándola desde ese entonces sumida en un desequilibrio emocional.

Decide por su cuenta tomarlo prisionero en su propia casa y juzgarlo hasta la muerte. Amarrado en una silla en el living y contra la opinión de su marido, comienza el "juicio". El marido ha militado en Derechos Humanos y trata de convencer a su mujer de hallar otros caminos, diferentes de los que empleaban los asesinos.

El final queda abierto, porque no se sabe si matan al médico o no. Pero después del apagón -supuestamente el final de la obra- vuelven las luces y el espectador se encuentra con que los protagonistas están asistiendo a un concierto -*La muerte y la doncella*, de Schubert- en palcos enfrentados al del torturador. Así termi-

* Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1992. [N. del E.]

na la obra. Sin duda, una conclusión abierta a la polémica.

Habíamos decidido que la acción transcurriera en Chile, pero que el ambiente también reflejara algo de la Argentina; estudié, por lo tanto, las casas de mar que pueden verse en el camino de la costa que va de Mar del Plata a Miramar.

Consulté con mi amiga y colega María Julia Bertotto sobre la sala del Teatro de la Comedia. Hacía poco tiempo que ella había estrenado allí, así que la conocía muy bien. Me transmitió su experiencia y las medidas actualizadas. Desde ya, 7 metros de boca y 4 metros de fondo, con una pendiente del 2,5 por ciento y un prosenio de 8,50 x 3 metros en el centro, no ayudaban mucho en este proyecto. Había que resolver varios ambientes: un living-comedor, cocina, dormitorio, un pasillo que llevara a las habitaciones de huéspedes y otro pasillo, al interior de la casa, una terraza, con comunicación al dormitorio y al living, la puerta de entrada principal, que dejara ver el porche y las luces del auto al llegar. Todos estos ambientes eran funcionales. Por acción y texto, los actores hablaban desde ellos, haciendo referencia permanentemente a los demás lugares de la casa, con un agregado (pedido por el autor) imposible de obviar: en diez segundos de apagón, los actores, que hasta aquí habían actuado dentro de la casa, tenían que aparecer vestidos de gala presenciando el concierto y ubicados en palcos enfrentados. En esos diez segundos, el escenario sería cubierto por un frente de espejos en los que se reflejaría el público.

De todos modos, lo primordial era la solución espacial de la casa. Comencé la búsqueda como si yo fuera un arquitecto que debía construir una casa con todas sus dependencias. Elaboré varias plantas funcionales y vistas de diferentes ángulos.

Una vez obtenida una planta completa, diagonalicé los frentes, evitando la visión frontal, lo que dinamizó las entradas principales.

La escenografía iba a ser fija. Eventualmente se tendría que desarmar en partes o tapar para que el teatro pudiera realizar recitales, espectáculos infantiles, etc. Pero, como era el espectáculo central, sólo dependía de nosotros.

Luego de varios estudios de plantas, cortes, bocetos, la casa que-

dó con la terraza a la izquierda; atrás, se ubicó el dormitorio, marcado por una puerta corrediza, una cortina y un forillo que daba a una pared de interior; en el centro derecha, estaba el living, con una estufa que dividía el comedor diario, dejando ver hacia la izquierda, detrás del pasillo que conducía a los dormitorios del lado derecho, una cocina, con mostrador para servir; en el centro y atrás, había un arco que dejaba entrever un pasillo hacia las habitaciones de la planta superior; a la derecha, por detrás del living y de un hall pequeño, se veía la puerta principal, la que, al abrirse, insinuaba un porche y forillo de piedras. (Ver figs. págs. 227, 228, 230, 231.)

Con esta planta provisoria aprobada, realicé un cono óptico, visto desde la sala -fila 9 al centro- y a la altura "ideal" del ojo del espectador, aproximadamente a dos metros del piso de la platea. Levanté la visual para que se pudiera apreciar mejor el piso-piso y los detalles de decoración, como alfombras, utilería, canastos, etc.

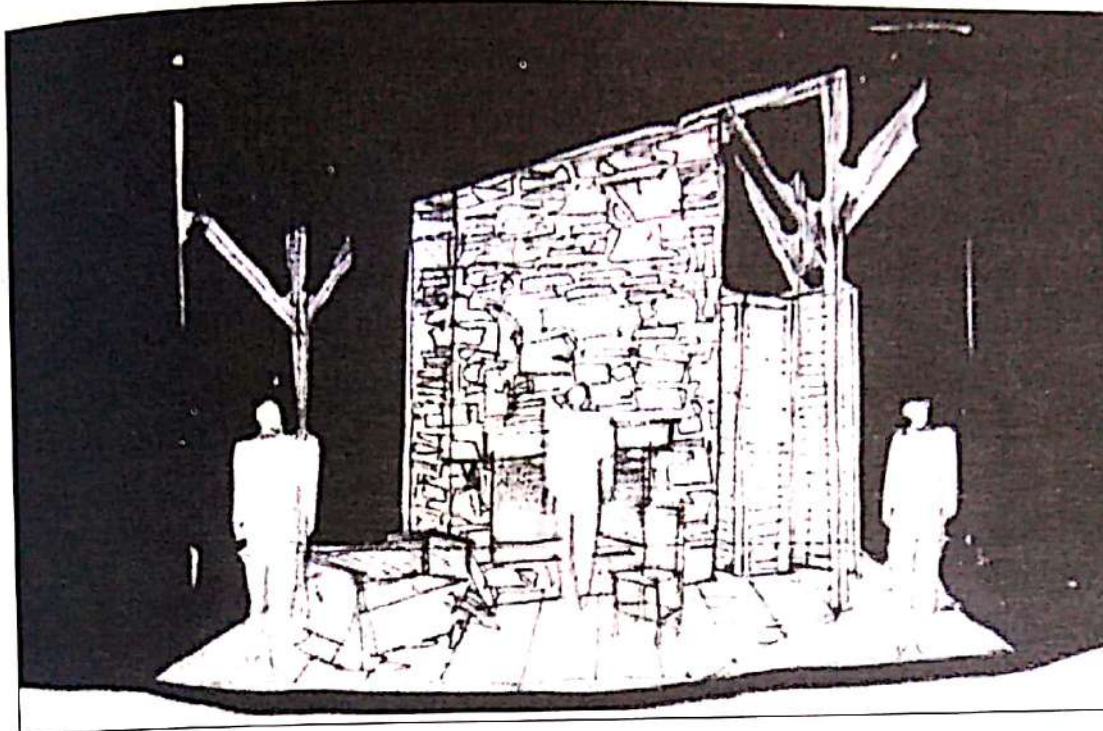
La asistente de dirección, Liliana González, me había dado la lista completa de utilería de mano: dos copas de coñac, dos vasos de whisky, dos de trago largo, dos tenedores, dos cucharas, un juego de cubiertos para servir ensalada, un soporte para servir los platos calientes, una lapicera, un juego de llaves de auto, un revólver de 9 mm, un grabador, pañuelos para la nariz. Y la utilería decorativa y funcional para la casa se componía de una mesa de comedor, tres sillas, un sofá de mimbre de dos cuerpos, un sofá de mimbre de un cuerpo, una mesa ratona, un barcito rodante, dos sillas para la terraza.

Estudiábamos con Lizardo los bocetos de la escenografía. Nos gustaban, pero no nos convencían: resultaban demasiado realistas.

Por consiguiente, partiendo de la misma planta, sintetiqué al máximo los elementos propuestos, y eliminé: cocina, porche, escaleras y terraza; aumenté la altura de las paredes; y dejé solamente texturas, con piedra o cemento, sin adornos ni detalles realistas.

Por mi parte, buscaba la síntesis total y la austeridad visual, así que sólo quedaron las columnas de hormigón, con ventanas esquinadas a todo lo alto del escenario, las vigas de madera insinuando el techo en un plano inclinado y un piso realista de lajas negras.

Nos atraían bastante estos últimos resultados, pero nos costaba

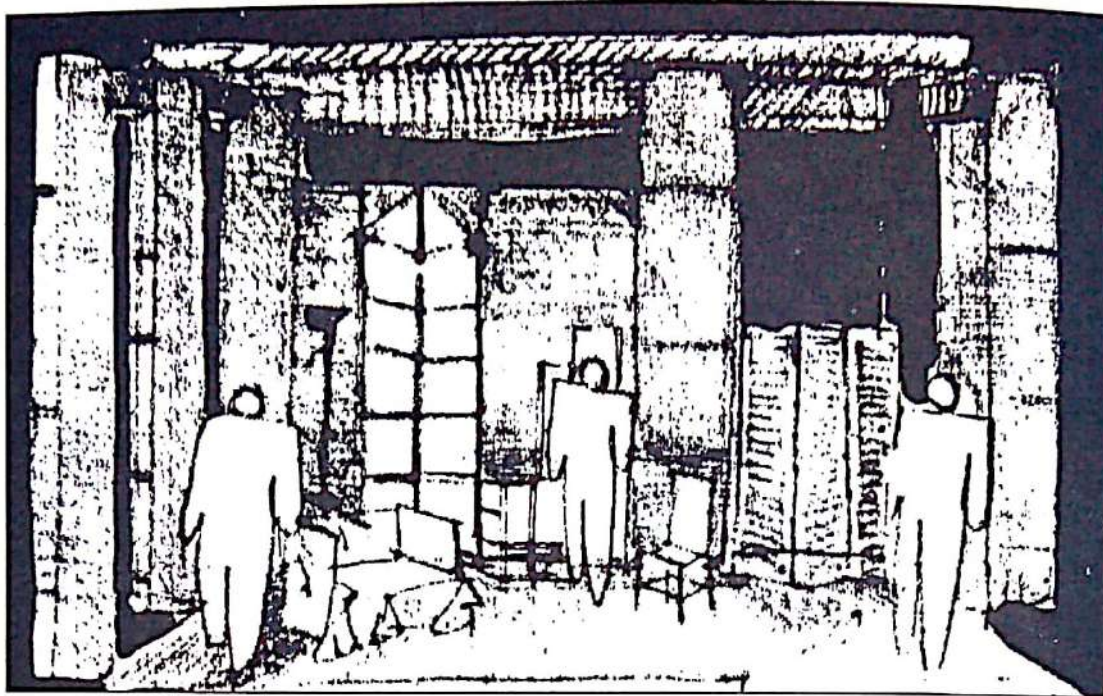


Búsqueda de estilos.

decidirnos, pues las dos propuestas, ésta y la anterior, eran interesantes. Como escenógrafo, a mí me atraía más lo austero. Podíamos, por un lado, hacer una muy buena iluminación, pero, por el otro, no la sentíamos adecuada para la obra. Al mismo tiempo, estábamos convencidos de que el entorno tenía que ser creíble. Supe, sin embargo, que en versiones europeas la escenografía había sido tratada en un sentido no realista, pero estábamos convencidos de que aquí, en la Argentina, la propuesta tenía que ser realista. Hacía sólo diez años que estábamos en democracia.

Al final, nos decidimos por la primera propuesta; con todo, la otra idea nos merodeó por mucho tiempo.

La obra nos desafiaba con un problema difícil y costoso de resolver: su final, con la "bajada de espejos", aproximadamente de 6 x 8 metros. Si éstos bajaban desde la parrilla del escenario -primera vara por detrás de la embocadura-, nos quedábamos con poco espacio para la casa, además de no contar con el tiempo necesario para el cambio -correr los muebles, plegar los trastos, etc.-. Y no era posible hacerlos descender desde el proscenio porque no teníamos parrilla ni lugar donde esconderlos.



Búsqueda de estilos.

Siguiendo una buena idea del director, decidimos realizar una falsa embocadura. Planteamos una estructura tubular: dos columnas de 1 metro cuadrado y una viga horizontal -puente de 11 x 1,50 metros- y una parrilla volada, que sostenía los espejos. Se ganó así un puente de iluminación que permitió colocar una cantidad apreciable de luminarias de modo de solucionar la visual de los ángulos difíciles de iluminar.

En cuanto a la "pared de espejos" en sí, la resolví mediante paneles de policarbonato-espejado -mucho más livianos que los espejos de vidrio-, montados en bastidores de madera y repartidos en dos bloques de 10 x 3 metros cada uno, lo que permitía esconderlos detrás del puente-embocadura. Para subir y bajar los "espejos", se utilizaron motores puntuales, similares a los que tiene el Teatro Colón, de procedencia norteamericana, y se recubrió la embocadura con trastos forrados de negro. Quedó como si hubiera sido la original.*

* En marzo de 1999 volví a este teatro para realizar *La vuelta manzana*, de Hugo Midón, y me reencontré con la embocadura, ya integrada en el diseño de la sala.

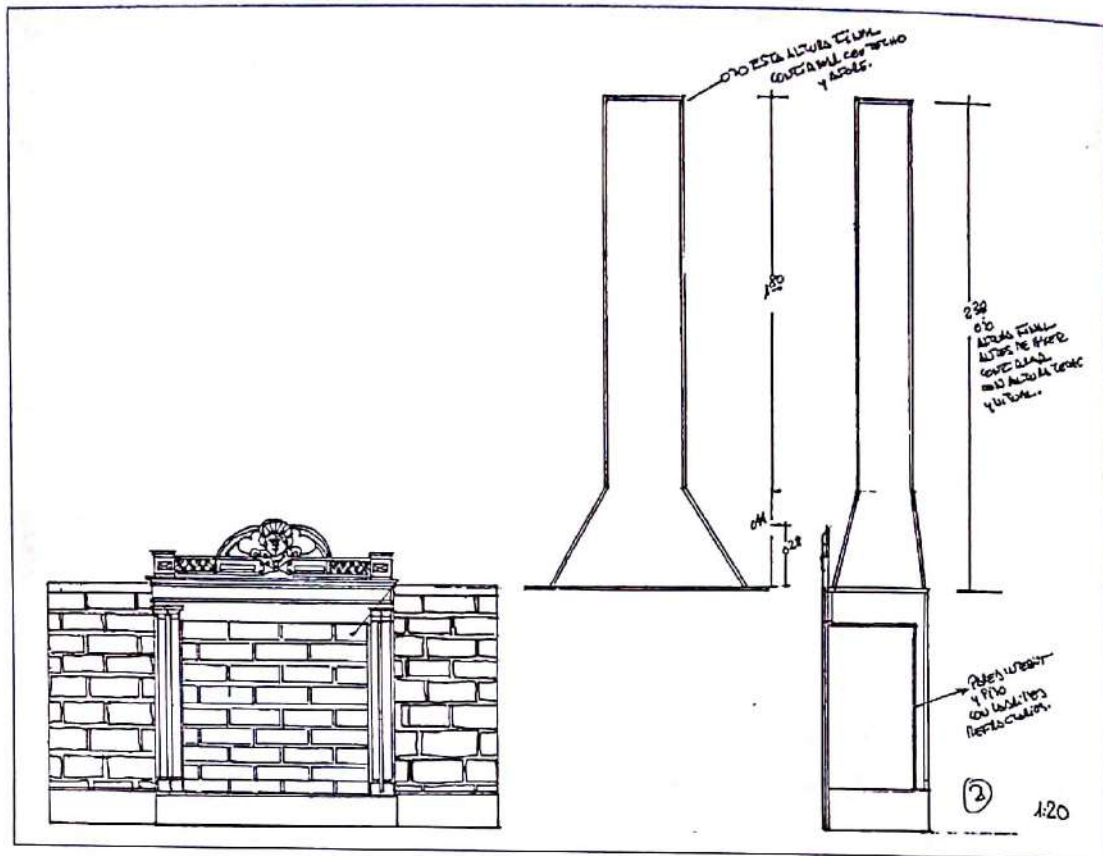
El estudio previo de las casas, con fotografías incluidas, sirvió para copiar calidades y texturas. Las paredes exteriores fueron tratadas con símil piedra Mar del Plata, talladas en telgopor de alta densidad y pintadas con Plavicón y arena para darles la textura rústica que caracteriza a estas "lajas" y luego con Loxon ocre oxidado (aquí también prefiero la pintura acrílica al látex al agua). Con las pinturas acrílicas se logran terminaciones parecidas a las de las piedras, que no tienen nada de mate,



Estudios previos para el hogar-chimenea.

en realidad, salvo las calcáreas, pero éste no era el caso. Se trabajó muy bien en la colocación: copiamos la forma y la disposición real, para así poder convencer al ojo de que se dejara engañar. (Recuerden lo que me pasó con las baldosas de *Filomena*.) Las paredes de ladrillo fueron realizadas con telgopor recortado rectangularmente con las medidas del ladrillo actual, "matando" los bordes con calor, para conseguir la imperfección de los ladrillos de horno, muy distintos de los refractarios, que sí usé después para el interior de la chimenea, con un tratamiento exterior similar al de las piedras: o sea, Plastilón + arena + Plavilón de color ladrillo. Pintamos el piso imitando lajas negras: prefiero no trabajar pisos con texturas, que resultan finalmente molestas para los actores, sobre todo si tienen que arrodillarse o revolcarse.

El hogar fue trabajado artesanalmente con elementos que parecían "comprados" en una demolición: rejas, frente de madera tallado, etc., todo realizado en telgopor o molduras sueltas y armadas como si fueran de hierro forjado. Se trató la parte exterior de la cocina que daba al comedor y al pasillo como si fuera de madera machimbrada real:

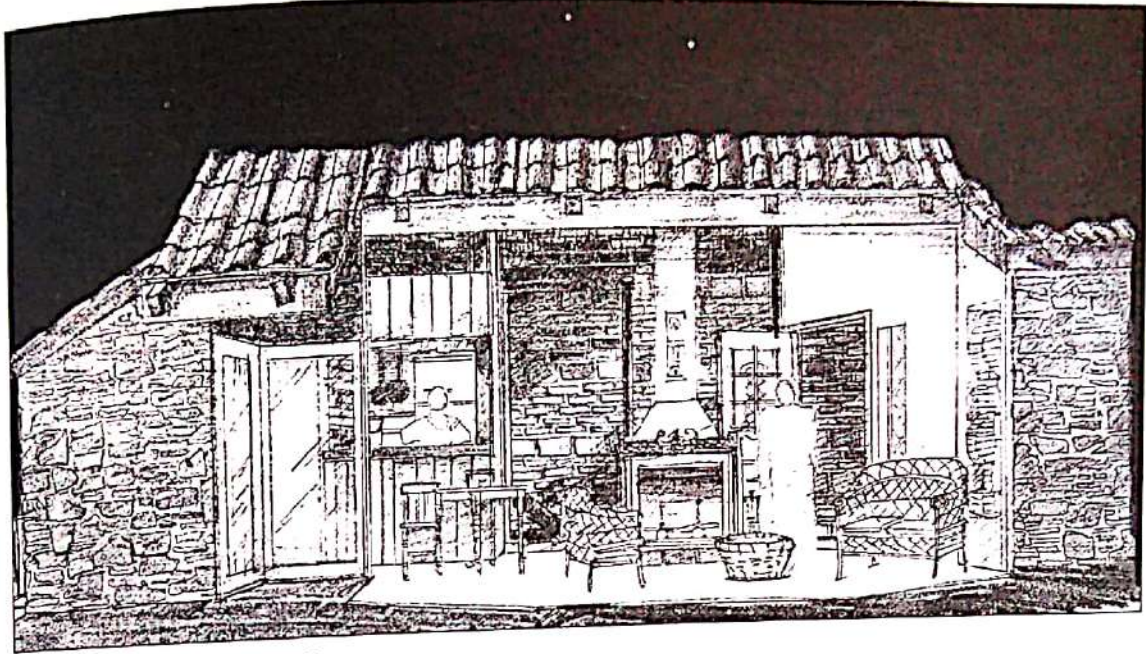


Planos de construcción del hogar-chimenea.

tablas de aglomerado, forradas con láminas de madera, luego pintadas con tinta lustre de color caoba. Las paredes del interior de la cocina fueron tapizadas con Contact (papel plástico autoadhesivo) imitación azulejo. Las vigas de la casa eran simuladas y consistían en bastidores de terciada imitando madera maciza, debido a que el techo de tejas (telgopor tallado, alto impacto moldeado) pendía de la parrilla. Las vigas estaban construidas en L, y la parte posterior, "la que no ve el público", permitía colgar hereses para reforzar e iluminar las caras de los actores. Recordemos que estaba anulado el primer puente de luces y que el techo estaba muy adelantado.

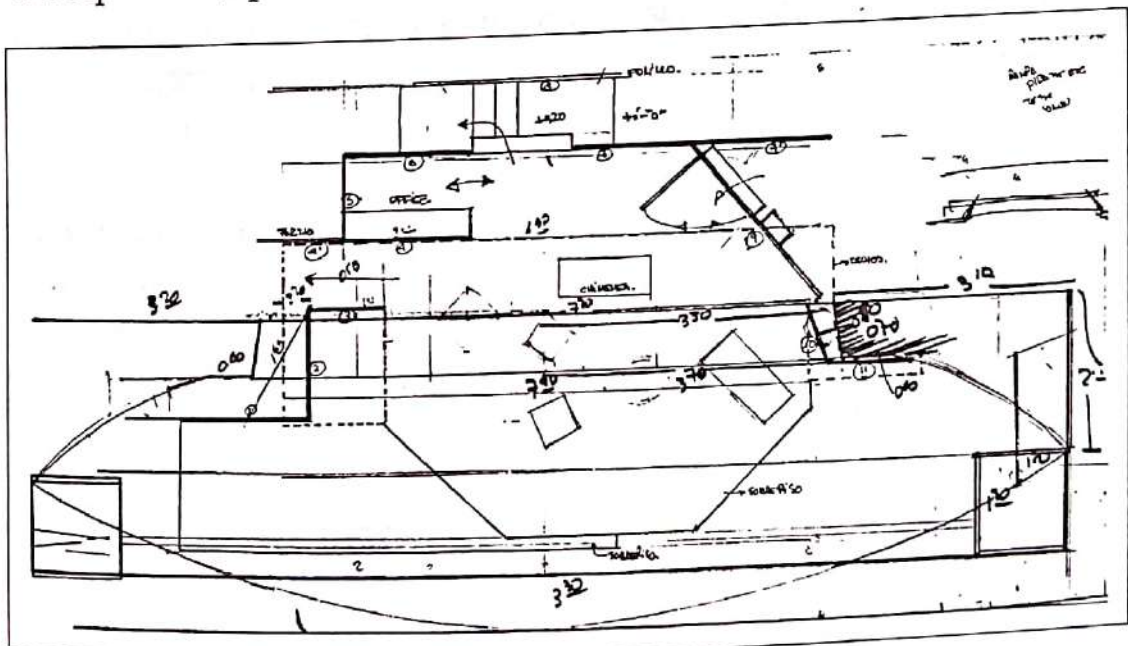
Al proscenio original se le sumaron dos alas para utilizarlas como palcos al final de la obra. Al comienzo, éstos eran ocupados por amigos para disimular y no llamar la atención. Después, en el apogón, mientras bajaban los espejos, eran ocupados por los actores, como ya mencioné.

La muerte y la doncella fue la primera obra que me permitía cu-

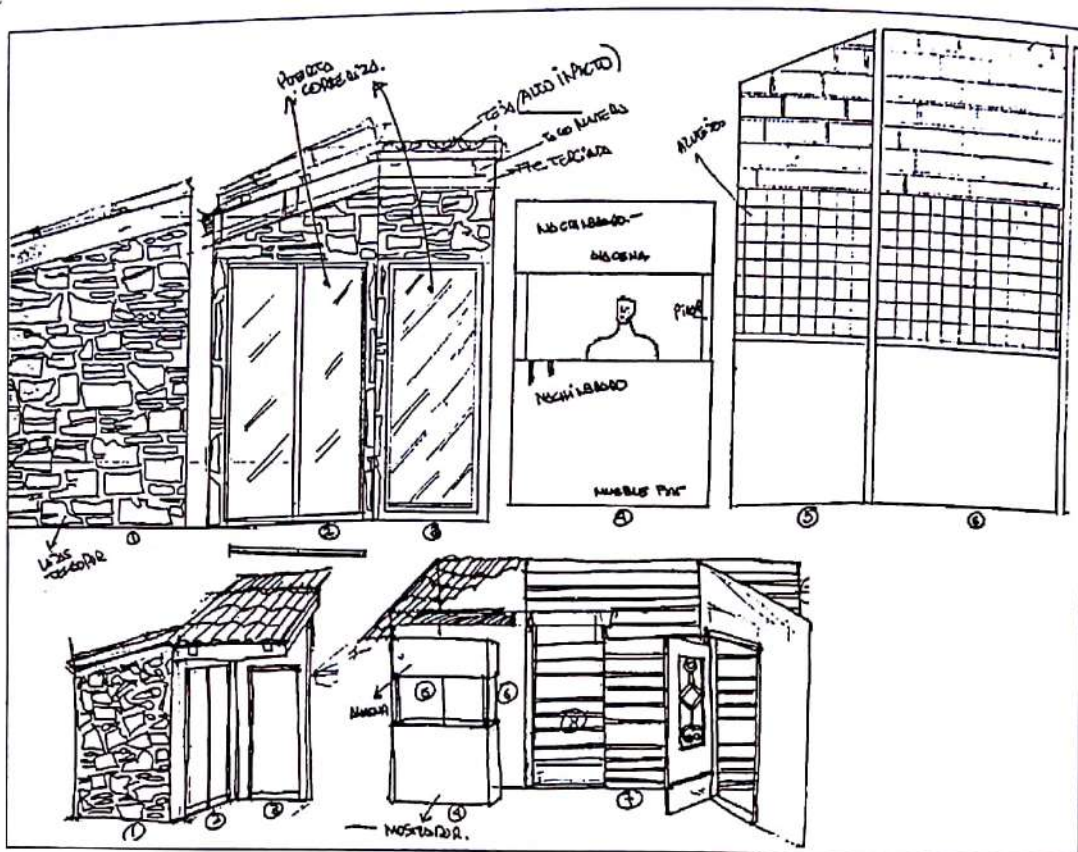


Boceto de la escenografía.

brir una narración desde el amanecer hasta el anochecer utilizando "la luz del día". ¡Fantástico! Mostraría cómo el sol, durante el día, va realzando y transformando los volúmenes. A partir de una escenografía fija, estos efectos nos ayudarían a relatar las diferentes situaciones. (Gracias a mi *hobby* de fotografiar amaneceres y atardeceres en la montaña y el mar, tengo grabadas en la retina esas luces tan especiales, que nunca se repiten y nunca dejan de maravillarme.)



Planta general de la escenografía.



Detalles para la construcción de la escenografía.

Los efectos a lograr eran:

Noche: exterior de la casa y la terraza; interior iluminado con luz de luna, que ingresa por las aberturas, también con lámparas, veladores, reflejos de la luz del porche, faros del auto cuando entra y sale.

Amanecer: exterior de la casa iluminado por el amanecer; interior iluminado por el amanecer, luz que penetra por las aberturas, etc.

De día, mediodía, tarde: exterior de la casa y terraza; interior de la casa y zona actuación.

Atardecer: exterior de la casa iluminado por el atardecer (ángulo contrario al del amanecer, marcando muy bien las tejas del techo y la sombra de las paredes con lajas); interior de la casa, los mismos efectos utilizados en el exterior.

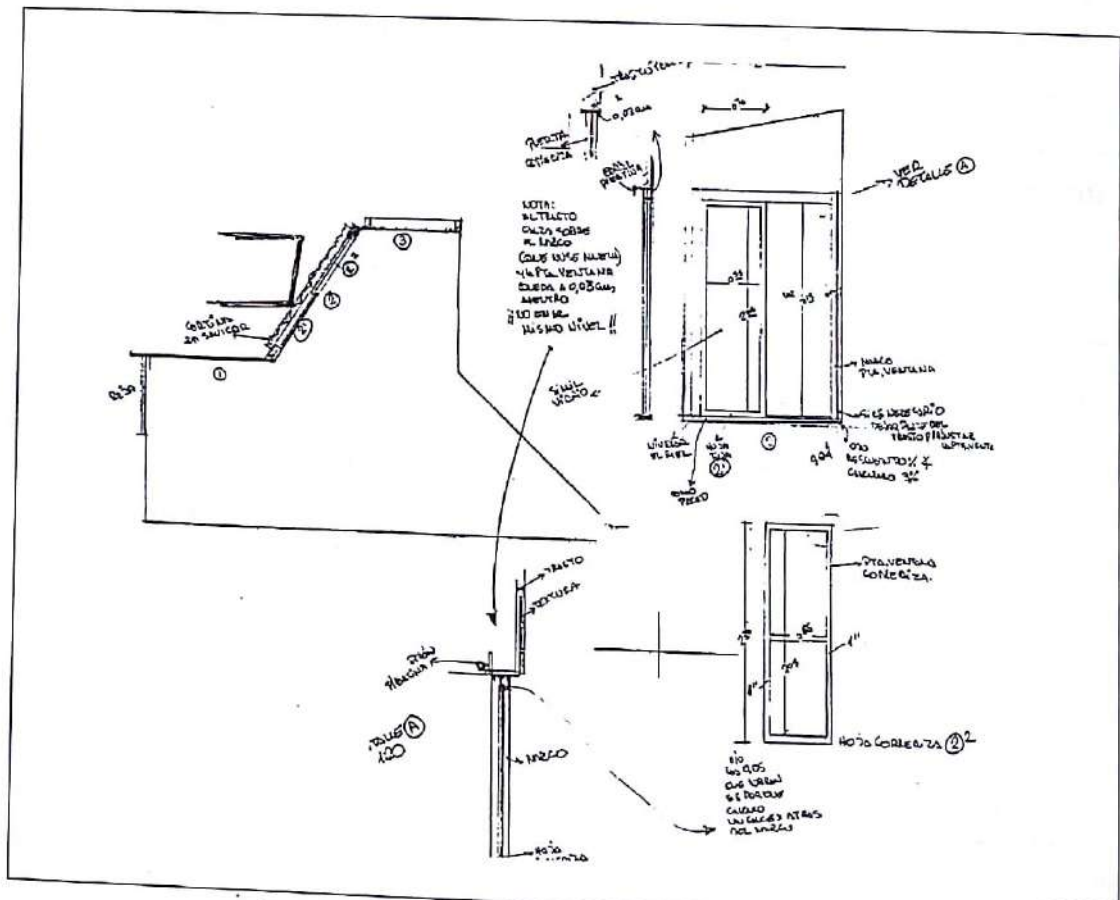
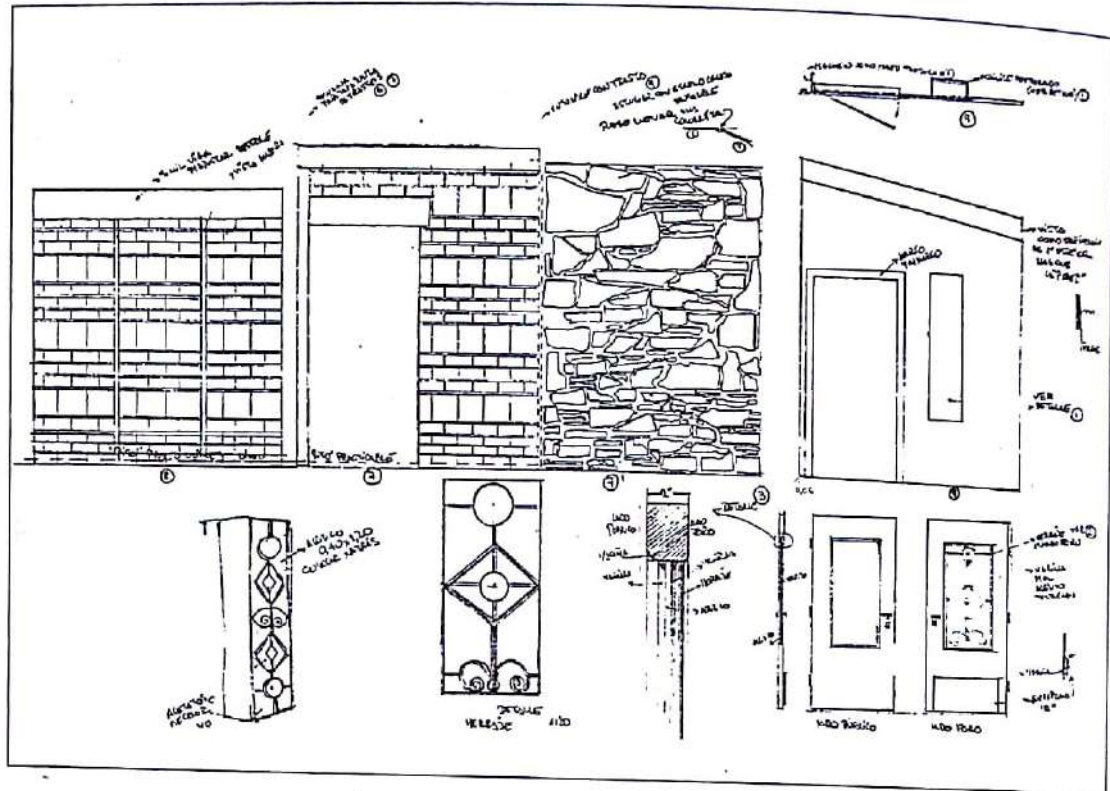
Efectos especiales: para el final de la obra, cenitales, contraluces, pines muy cerrados a los actores, una iluminación para nada realista, más bien, todo lo contrario.

Concierto en un teatro: luz a los palcos, luz a sala, iluminación de algunos artefactos para que se reflejen por los espejos y no sean reconocidos como los artefactos propios del teatro.

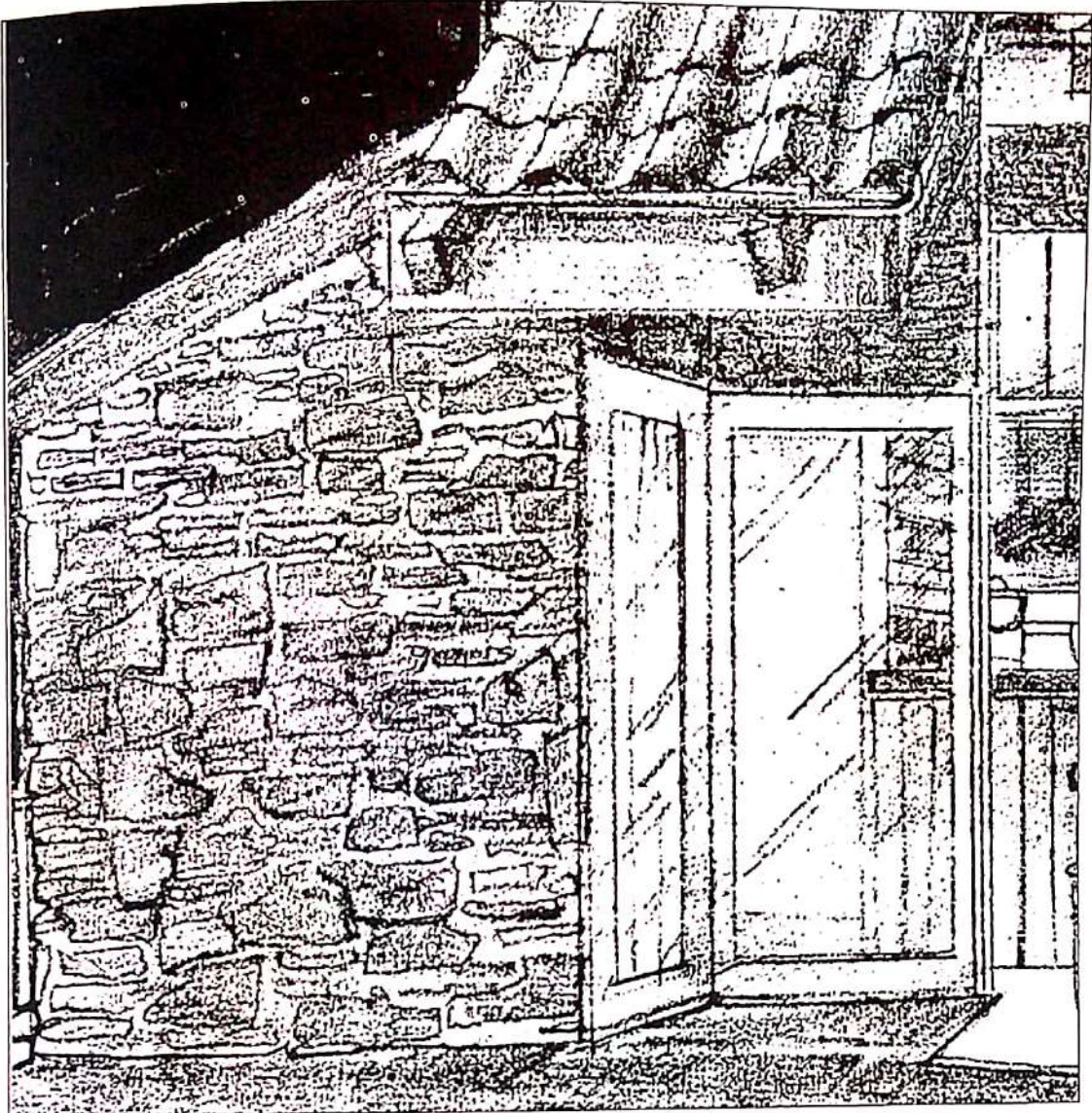
Con estas bases, comencé a distribuir, en un borrador de diseño, las luminarias necesarias para servir a cada efecto. Recibimos el teatro con los *spots* colocados en el piso. Uno decide cómo los va a colocar, cuántos necesita y de qué características, cómo van a ir conectados y si es posible con el *pacheo* aproximado. Como bien dijo una vez mi maestro de iluminación, Tito Diz, diseñar iluminación es como escribir una sinfonía: uno tiene que ir imaginándose colores, efectos, ángulos, intensidades, etc. Pero no será posible saber si se estaba en lo cierto o no, hasta que éstos no se hagan realidad en el escenario.* Toda una puesta de doscientas o trescientas luminarias tendrá que ser diseñada en los planos.

Ahora, con los programas de computación, puede ser más cómodo y sencillo, pero la imaginación sigue siendo la nuestra. En este caso, sabía que podía contar con aproximadamente 70 u 80 luminarias y una consola manual con dos *submasters* de 36 *dimmers* de 2 kilos cada uno. Podía llegar a usar hasta 72 *spots* de 1000 kilovatios o 144 de 500 kilovatios. Si podemos elegir, es mejor tener 2 kilovatios por *dimmer*, así tendremos más independencia en el juego.

* Fui asistente de Tito por los años '64 y '65, cuando estudiaba escenografía en ITUBA. Luis Diego nos hacía trabajar como asistentes técnicos en diferentes tareas, y con Diz aprendí todos los pasos de la iluminación, desde los *dimmers* que funcionaban en un caño de cemento, con agua y sal, hasta el comienzo de las consolas computarizadas.



Detalles para la construcción de la escenografía.



Detalles de la terraza.

DIJO LA CRÍTICA

- ★ La escenografía de Héctor Calmet es fiel al living, pero de una manera convencional, con elementos *kitsch* incluso. Esta elección, acaso deliberada, impone un primer esfuerzo: superar una cotidianidad de la que la escena porteña raramente se despega. De todos modos, es el mismo Calmet quien, a cargo de la iluminación, borra ese entorno

que distrae del texto al convertir la luz en protagonista, enfocando algún diálogo golpeante o un monólogo revelador (...). (Hilda Cabrera, *Página/12*, 26 de mayo de 1994.)

- ★ La escenografía y el diseño de iluminación de Héctor Calmet logran ambientar con precisión esta historia, y son sobresalientes los climas que logra a través de las luces casi transformadas en otro personaje, tanto como la música de Schubert (...) (Ana Seoane, *La Prensa*, 25 de mayo de 1994.)
- ★ (...) los cortes entre los cuadros están planteados con penumbras y en los momentos en que hay iluminación sectorizada aparecen los mejores logros del trabajo de Héctor Calmet. (Pablo Zunino, *La Nación*, 27 de mayo de 1994.)

Los lobos

de Luis Agustoni

Teatro La Plaza, 1995

Teatro Colón (Mar del Plata), 1997

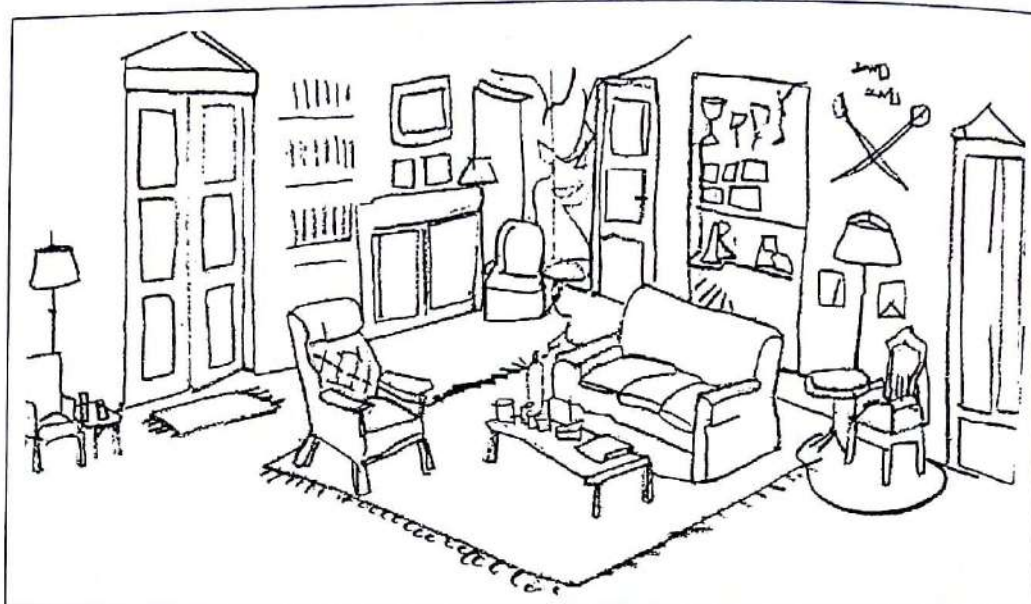
Dirección: Luis Agustoni

Premio Estrella de Mar de Escenografía 1997

La obra se basa en un *affaire* político que ocurrió en nuestro país en 1940: varios políticos intervinieron para aumentar el precio de reventa en la compra de unos campos en el Palomar, lugar donde se asentaría luego el Colegio Militar y la Base Aérea del mismo nombre. El diputado socialista Alfredo Palacios denunció el negociado. En toda la obra, cinco de los involucrados –entre políticos, militares, legisladores y los que hoy serían influyentes *lobbyistas*– se reúnen en un apartado salón de un exclusivo club social de la Capital, para tratar de poner precio al silencio del diputado querellante. No lo logran, y queda al descubierto la corrupción económica y moral en las altas esferas del gobierno, lo cual llevará al suicidio a un diputado radical, Eduardo Guillot, inculpado en el caso.

La obra exige, por consiguiente, un tratamiento realista: un ambiente aristocrático, muy *british*. Sin embargo, se trata, dentro de lo posible, de relatar algo más.

Paradojas de la verosimilitud: cuando realizo una escenografía realista, tanto los críticos como el público suponen que toda ya estaba allí, y raras veces toman en cuenta o aprecian el trabajo que implica hacer creíble un lugar. Por ejemplo: incluir en un escenario todos los ambientes, con entresijos, balcones, escaleras; hacerlos visibles desde todas las butacas y que ningún elemento obstaculice la visión de los actores; proveer un espacio funcional, que no trabe la actuación; ambientar y diseñar empapelados, pinturas, muebles especiales, etc.



Dibujo de Luis Agustoni.

No bien empezamos, Agustoni me hizo llegar una planta en la que indicaba las necesidades actorales y añadía sugerencias de "decoración". Las explicaciones previas del director no deben perturbarnos ni condicionarnos; por el contrario, son una ayuda para comprender la concepción que ya se tiene de la obra. Pero, además, en este caso en particular, el director también era el autor, y tenía ciertamente una idea clara de lo que quería. Al escribir, necesitó imaginar y recrear el ámbito para ubicar a sus personajes, conocer sus intenciones, determinar sus salidas y entradas, de acuerdo con lo que pretendía destacar en el relato.

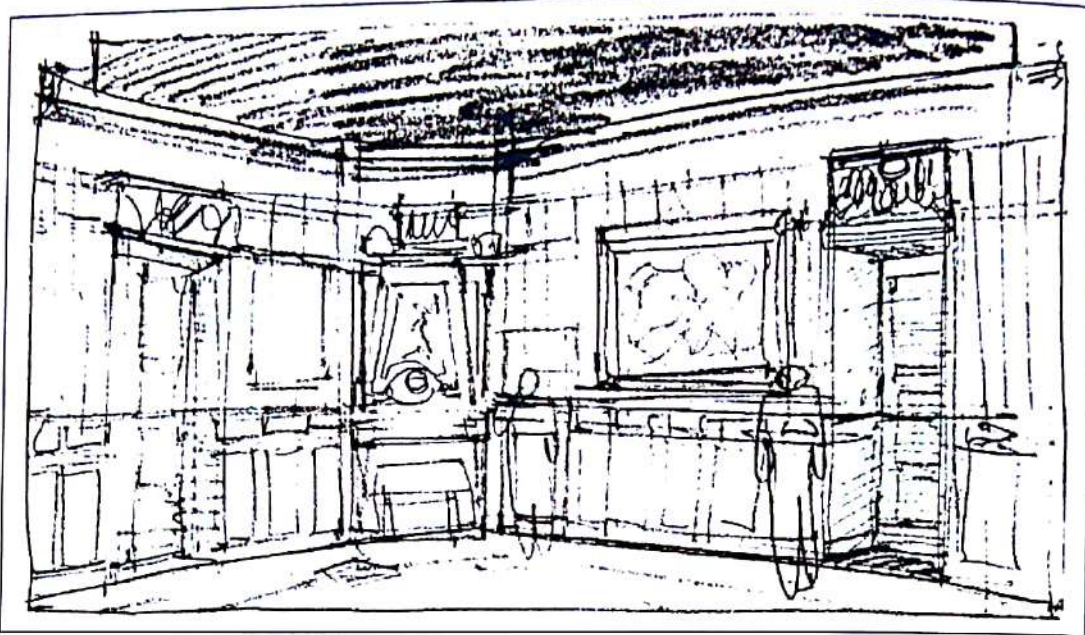
Pude conocer el Club de Armas y el Jockey Club (lugares a los que no es fácil acceder, sobre todo, si no se es socio y no se tiene corbata siempre puesta), gracias a las influencias de Tita Tamames. Descubrí en ellos rincones interesantes, objetos, decoraciones y fotografías del antiguo Jockey Club de Florida y Tucumán, incendiado en 1953 (hoy, Galería Jardín). Fui dibujando los objetos que me interesaban -*boiserie*, pisos de roble Eslavonia, marquetería especial, escudos de armas, paredes decoradas y tapizadas, muebles, lámparas, alfombras, cuadros, techos, molduras, zócalos-. En una de esas fotografías, descubrí una chimenea espectacular, ubicada

en un saloncito privado del viejo Jockey, y sencillamente la copié.

Dijo el iluminador de cine Néstor Almendros: "Parto del realismo. Mi forma de iluminar y de ver es realista. No utilizo la imaginación, utilizo la observación. Muestro las cosas tal como son sin distorsión...". Para *Los lobos* la observación de Almendros era exacta. Pero igualmente yo buscaba algo distinto, lo que se consiguió en cuanto le dimos un ángulo muy pronunciado a la habitación.

Misterios y magia que tiene el escenario: uno puede transgredir proporciones (alturas, ángulos, anchos, etc.) y hacerlas pasar inadvertidas al ojo del espectador. Basta con respetar lo que se reconoce como "real". Si estudiamos con detenimiento las plantas de escenografías realistas, veremos que, en la mayoría de ellas, las proporciones, medidas y alturas no se corresponden con las reales. En las casas no hay paredes a 45°; son casi todas a 90°. Las puertas y ventanas se ponen donde se las necesita en función de la obra. Para ver entrar a los actores, las puertas se abren para el lado contrario a la platea. Eso sí, no hay que modificar el ancho de los marcos y reguesos de las puertas o ventanas, el alto de los zócalos –sobre todo, en una casa antigua–, la altura de los picaportes, las tapas de luz ni los enchufes y tomas. Con estos detalles ayudamos a convencer al ojo, por medio del *trompe-l'œil*, de que todo es real. El *trompe-l'œil* –efecto creado con la escenografía pintada, hoy actualizado en las realistas y corpóreas, según mi teoría– envía un mensaje subliminal que genera la ilusión de verosimilitud. No hace mucho, las escenografías de televisión eran absolutamente irreales, parecían de otro planeta. Uno no reconocía casas, patios, cocinas, salas, livings. ¿Por qué? Porque faltaban los detalles: había paredes sin zócalos, ventanas sin contramarcos, volúmenes falsos. Estas pequeñeces pasan inadvertidas, pero se siente que algo "no cierra", y esto se recibe, como metamensaje, a través de lo que vemos. Por eso, aunque no sepamos el motivo, no resultan creíbles ni la actuación, ni la obra, ni el guión.

Para *Los lobos*, intuimos que una "esquina" tornaría más dinámica la escena. Este espacio-rincón obligaría a una distribución especial de los muebles y, por ende, enriquecería la actuación, objetivo principal en toda planta escenográfica.



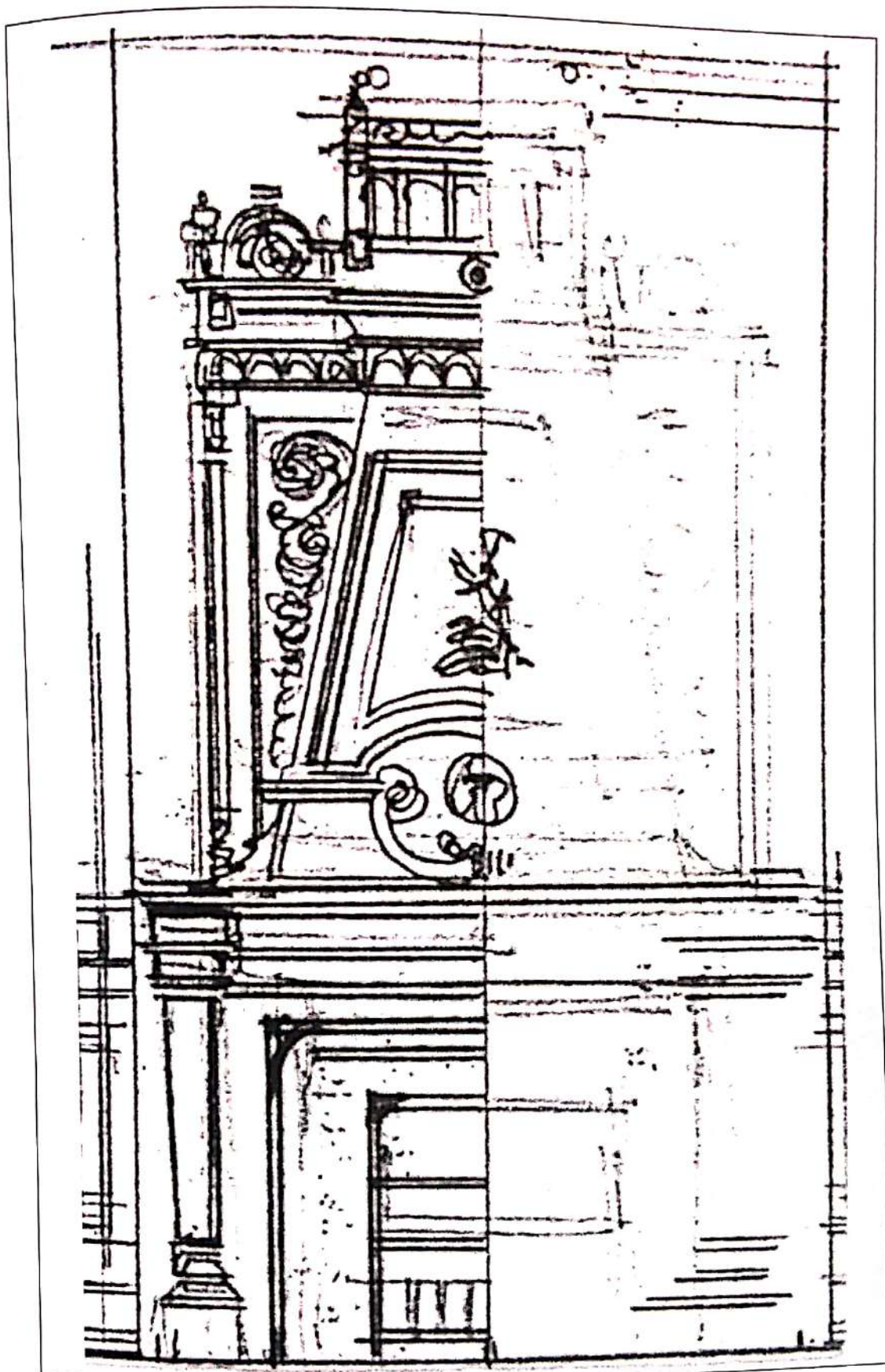
Boceto de búsqueda de ángulos.

Diseñé además una puertita, simulada dentro de la *boiserie* y el brocato que había observado en el Club de Armas. Daba a un bañito privado, espacio que ayudaba a la entrada y salida sorpresiva de los actores, y que apoyaría el suspenso del final de la obra.

También surgió la idea de un gran cuadro, con un tema que "relatará" el subtexto. Con Agustoni buscamos "ese tema", y llegamos a una imagen antigua sobre cacería (el cuadro no se utilizó en la versión del estreno, pero sí en la adaptación de la escenografía para posteriores giras), motivo que se reprodujo en una tela de 2,20 x 1,10 metros, con un marco muy importante, dorado a la hoja (telgopor tallado, de estilo francés, patinado con dorados y negro betún).

Desarrollo de los planos. Éste fue mi primer trabajo en computadora (AutoCAD 12). Me resultó fascinante y fue de gran ayuda, pues facilitó el tiempo para dibujar y perspectivar. Con este sistema, se trabaja con más posibilidades de vistas.

De todos modos, preferí hacer el boceto final a mano y no por medio del 3D Studio, porque me daba la sensación de que los bocetos de computadora parecían demasiado perfectos y -pensaba



Planos de chimenea.



Escenografía con chimenea (telgopor + molduras sin pintar). (Hugo Arana-Juan Leyrado.)

yo- se perdía la frescura. Sin embargo, hoy puedo afirmar que con el 3D-MAX 2,5 se boceta e ilumina tridimensionalmente de una manera genial.

Nos mantuvimos comunicados con Agustoni a través del fax, otra maravilla de estos tiempos. Nos "faxeábamos" cada boceto, cada idea, cada modificación, obteniendo respuestas y observaciones inmediatas; realmente, una maravilla.

En las escenografías, es necesario cuidar los detalles al máximo. Personalmente, los encaro como si fueran para cine, es decir, como si tuviéramos que verlos de cerca, y hago oídos sordos a los que dicen que la distancia en teatro disimula los errores: ¡una gran mentira! Hay que pensar también en el actor. Los objetos y todo lo que lo rodea en el escenario, lo ayudan sobremanera, más cuando la obra tiene un tratamiento realista. Es importante que pueda dar portazos sin temor a que las paredes flameen. Los muebles deben ser fuertes; la utilería de mano, real; las bandejas, de metal, no de madera pintada: las copas, de cristal; en fin, todo lo que se vea tiene que ser de verdad y debe acompañar la actuación sin desentonar. En la medida de lo posible, el actor comenzará los ensayos -producción mediante- ya con sus elementos. No es bueno que los reciba a último momento; tampoco, el vestuario (especialmente, capas, cascos, espadas, botas, etc.). En los días previos al estreno, los actores están demasiado concentrados en lo suyo para que les demos justo entonces objetos nunca probados: correríamos el riesgo de que fueran rechazados. Y se perderían buenas ideas, o a lo sumo quedarían para otra oportunidad. Sería una pena.

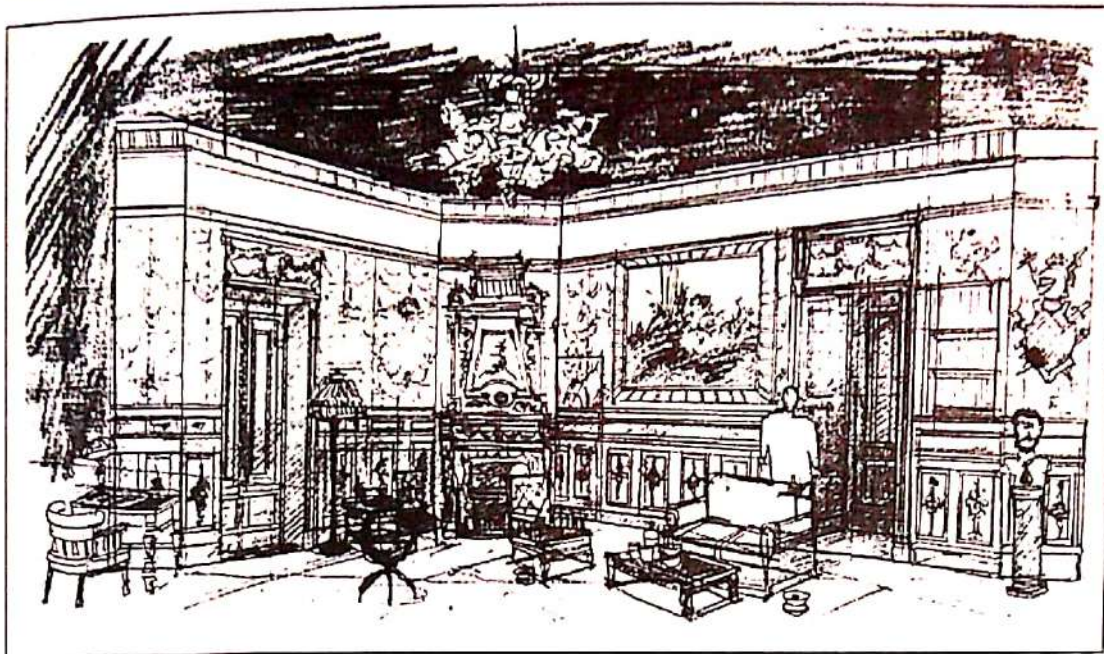
Por razones de programación, había que desarmar la puesta y armarla todos los días. Esto nos obligó a adaptar nuestra idea original a las necesidades del escenario, estudiando y analizando muy bien hombros, capilla, pasillos y los lugares donde quedaría nuestra escenografía desarmada. Diseñamos y adaptamos la construcción de la panelería (los trastos) en varias secciones: tratamos de disimular uniones y ensambles, incorporamos molduras, mochetas, etc., y realizamos, además, un montaje rápido y liviano. Para lograr

solidez y evitar desajustes en los armados y desarmados, construimos las paredes-bastidores con listones pino Brasil de 2 x 1,5 pulgadas forrados en aglomerado de 20 milímetros y realizamos las puertas con terciada de 18 milímetros. La chimenea se armó previamente con un esqueleto de pino Brasil, forrado en terciada de 20 milímetros. El piso se hizo de aglomerado de 25 milímetros con "narices" de pino, lo que impide que se dañen en los armados.

Para la *boiserie*, se buscaron diferentes molduras de madera (hoy las hay de plástico o de fiborfácil) en las carpinterías de Rivadavia y Riobamba. Evitamos la mezcla de materiales (telgopor, terciada, aglomerado, etc.), porque, al pintar con tinalustre, se notan las diferencias. (Por ejemplo: si pintamos *hardboard* de base y molduras en terciada o pino, al final tendremos distintos tonos, pues cada material reacciona a la tinta de modo diferente.) Con mi asistente, Jorgelina Herrero Pons, seleccionamos y armamos un *collage* con las diversas molduras que encontramos, y así logramos el efecto buscado. Pero en todos los casos, al no tener molduras de la época, tuvimos que unir dos o tres para lograr los anchos y proporciones adecuadas. Este sistema de armar un "friso" con diferentes molduras sirvió también para zócalos, marcos, contramarcos, replanos de las puertas, etc. En general, es aconsejable "decorar" los bastidores una vez finalizada la realización de todas las bases y, para evitar problemas en los acoples, hacerlo con los trastos "presentados" sobre la planta definitiva.

La escenografía fue realizada por José Medina, carpintero y maquinista teatral. Medina también trabaja para televisión y cine, y es muy cuidadoso en las terminaciones. El tapizado de las paredes fue confiado a Oscar Rodríguez, jefe de tapicería del Teatro Colón y un maestro para combinar los dibujos entre paño y paño sin que se noten las uniones. (El secreto para tapizar paredes está en el buen cálculo de la tela. Es conveniente tomar en cuenta que *siempre* habrá desperdicio, y no llevarse sorpresas desagradables a la hora de comprar la tela.)

El piso, previo dibujo detalladísimo, fue realizado por Gerardo Pietrapertosa, supervisor de escenografía del Teatro Colón. Se dibujó minuciosamente la marquetería (con marcadores de tinta in-



Boceto de la escenografía.

deleble) y luego se pintó (látex imitando los diferentes colores de maderas), para después oscurecerla con tintas y barnices hasta lograr una textura bastante similar a la de la madera real.

Generalmente, se pinta en los talleres, lejos del teatro, así que tenemos que imaginarnos cómo van a quedar los trastos –“las paredes”– o los pisos cuando queden ensamblados al conjunto. Al principio, el color del piso me resultó muy llamativo y me pareció que iba a distraer la acción dramática. Hasta llegué a pensar en suprimirlo (decisión que por suerte no llevé a cabo). Pero, finalmente, me limité a subir los tonos, con barnices pigmentados con negro, lo que produjo la fusión deseada con el mobiliario y el vestuario, pues los cinco actores vestían de riguroso *smoking*.

Antes de colocar en el hogar las molduras sugeridas o deseadas, decidimos qué terminación convenía darles. Hicimos toda la estructura de la chimenea en color gris satinado, y aquí sí podíamos mezclar los diferentes materiales. Con una pintura cubriente, no se notaría la desigualdad entre las molduras (seleccionadas en varias casas del ramo), pues algunas eran de madera, otras venían talladas en telgopor, etc. Al final, quedó algo muy parecido a la foto que nos había inspirado.

La compra de las cornisas no fue fácil y produjo una discusión, felizmente positiva, con la producción. La única alternativa era comprar unas bastante caras –importadas–, realizadas en polifán, de aproximadamente 40 centímetros (acababan de llegar al país en junio de 1995). Resultaban fundamentales, en lo alto, como remate final de las paredes. Antes, habíamos probado unas molduras más económicas y de menor espesor, pero no daban la terminación ni el realce necesario a las paredes, que a fin de cuentas sólo eran dos, además de la chimenea en el “famoso” ángulo.

Toda la realización fue muy cuidada, gracias a una producción del mismo grupo de *Errare humanum est*, a cargo de José Moreira.

La utilería, de mano y mobiliario, fue seleccionada en la Casa Marzoratti. Encontramos casi todo lo que buscábamos, pero los sillones fueron hechos especialmente de acuerdo con las medidas requeridas por nosotros (los sillones reales de tres cuerpos son muy grandes para un escenario, o por lo menos para el nuestro en este caso).

Para las giras, se adaptó la escenografía eliminando las paredes, las puertas y la chimenea. Quedaron solamente los muebles, unos biombo tapizados con el brocato de las paredes, las alfombras –que enmarcaban el espacio de actuación–, el cuadro grande del fondo y las columnas con maceteros de grandes plantas: descubrimos que también se podía hacer sin tanto realismo. No nos hubiéramos animado a estrenarla así en Buenos Aires. Algo similar me había sucedido en 1994 con *Días felices*, de Samuel Beckett, dirigida por Alfredo Alcón y estrenada en la sala Cunill Cabanellas del Teatro San Martín. La escenografía incluía una montaña tallada en telgopor, con detalles y texturas hiperrealistas, y Juana Hidalgo y Alfredo Alcón me pidieron adecuarla para giras. En otras palabras, que fuera transportable en una “valija”. Iban a seguir representando la obra en festivales, después del estreno en el teatro Payró. Adapté el mismo volumen de “montaña” en una tela de gran tamaño (aproximadamente 6 x 4 metros), pintada especialmente, y realicé un armazón (compuesto de armillas escalonadas; en el teatro se les llama “limones”) con la forma de la montaña original, pe-

ro con otro misterio: se veía lo que uno proyectaba en ella. Descubrimos esta nueva propuesta gracias al requerimiento de las giras y al festival de teatro en Porto Alegre, en 1995, donde recibió grandes elogios.

DIJO LA CRÍTICA

- ★ (...) el salón de un club de la oligarquía porteña *circa* 1940, que el escenógrafo Héctor Calmet reproduce con refinada minucia (...) (A. Fernández, *Clarín*, 15 de julio de 1995.)
- ★ Se trata de un esfuerzo de equipo, sin estrellas individuales, donde la precisa dirección de Luis Agustoni encuentra en Héctor Calmet un gran conocedor de los espacios y su utilización, y en donde la luz y banda de sonido se amalgaman perfectamente. (Osvaldo Quiroga, *El Cronista*, julio de 1995.)
- ★ La puesta en escena -con el excelente marco escenográfico de Héctor Calmet- es impecable. (Antonio Rodríguez de Anca, *La Prensa*, 15 de julio de 1995.)

Ricardo III

de William Shakespeare

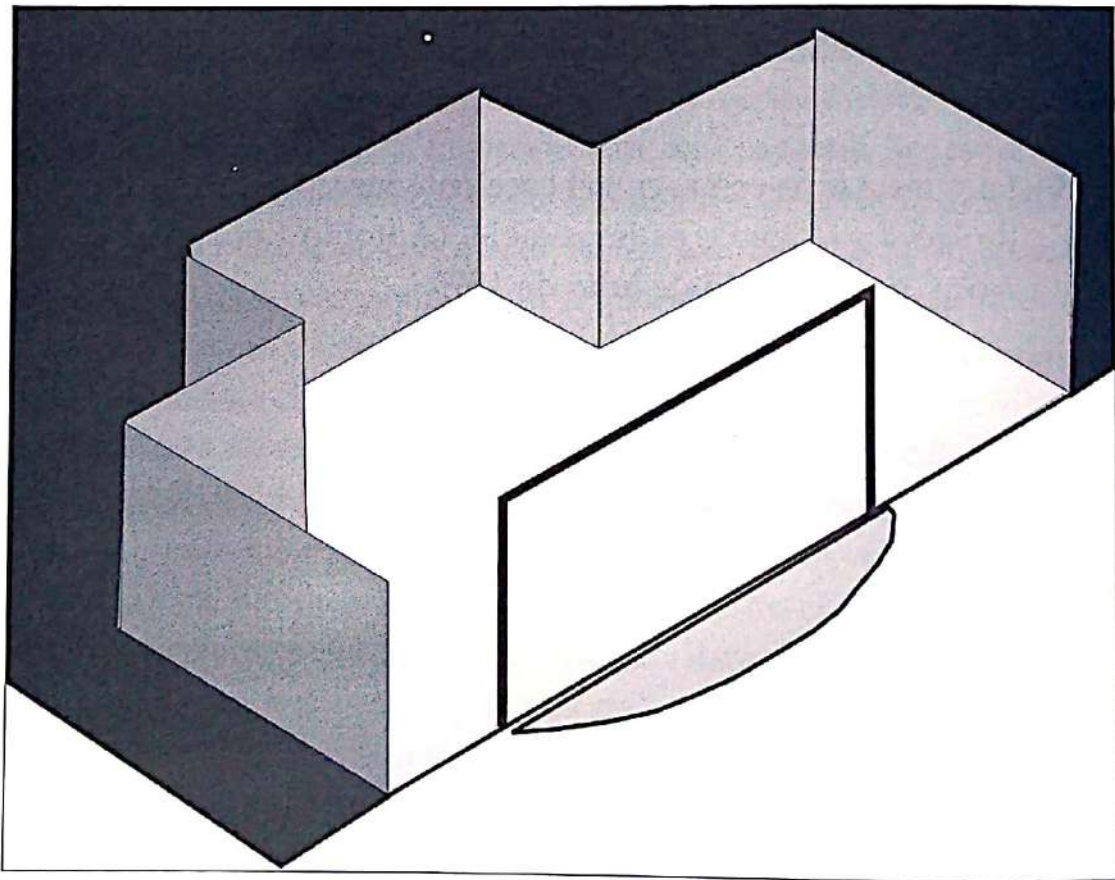
Teatro San Martín, 1997

Sala Martín Coronado

Escenografía: Marta Albertinazzi

Dirección: Agustín Alezzo

La lectura de la obra y las primeras reuniones con Alezzo reafirmaron mis intuiciones: veía una luz muy fuerte y muy marcada, no frontal, ni general. La escenografía se basaba en un espacio abierto -cámara borravino- dentro del cual transcurrían las 25 escenas, a las que se les agregaría el mínimo posible de elementos.



Axonométrica de la escenografía.

La obra me obligaba a investigar costumbres, la forma de vida en los castillos, palacios, etc. Y algo que me interesaba especialmente: cómo se alumbraban y calefaccionaban en aquel entonces. Esa luz sería el clima general para los interiores. En grabados y pinturas de la época, pude constatar que la luz natural provenía mayormente de lucarnas o ventanas muy elevadas. Nosotros la interpretaríamos con luminarias colocadas con una angulación de 70° a 80°, y esto ayudaría a sugerir y relatar los espacios inmensos de una abadía, catedral, etc.

Paralelamente a esas imágenes, investigué a pintores que ya habían resuelto las luces y sombras que deseábamos.

RUBENS (1577-1640)

La adoración de los Reyes Magos

Me atrajo la iluminación unilateral y los claroscuros que formaban el grupo; la claridad e intensidad de los que están más cerca del niño Dios. Utilizaría ese efecto para la escena 1ª del acto II: el lecho de enfermo del rey Eduardo II.

CARAVAGGIO (1573-1610)

Vocazione di San Mateo

Este cuadro me confirmó las imágenes que tenía *in mente*. Una luz proveniente desde la derecha (posiblemente, un ventanuco) realza dramáticamente al grupo de soldados. Si tuviésemos que iluminar a un grupo de actores en la misma posición, reproduciendo esta escena, utilizaríamos un fresnel de 2000 del lado derecho, reforzando la zona izquierda con PC de 1000 con potencia atenuada.

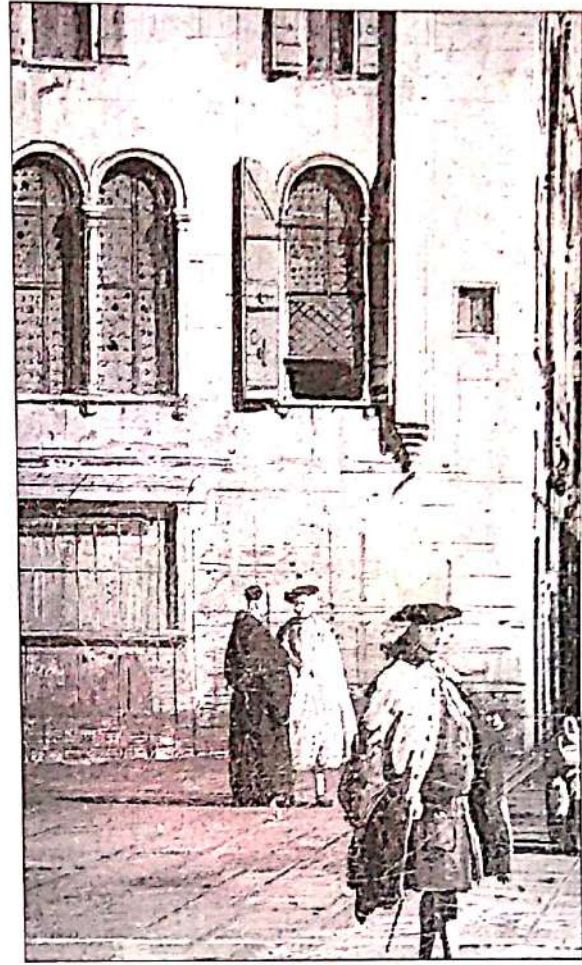
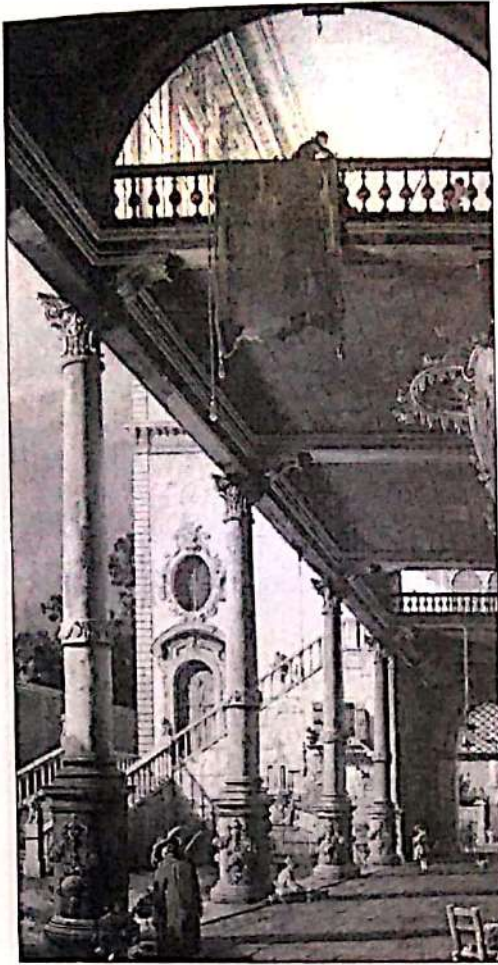


Vocazione di San Mateo, de Caravaggio.

CANALETTO (1697-1768)

Capriccio con colonnato
Fonteghetto della Farina
Scuola di San Rocco

Grandes contrastes entre luces y sombras, acentuando muy bien los volúmenes.



Capriccio con colonnato, de Canaletto.

Detalle de Scuola di San Rocco, de Canaletto.

REMBRANDT (1606-1669)

Ronda nocturna

La lección de anatomía del Dr. Tulp

Scholar en meditación

Joven mujer bañándose

La presentación en el templo

Autorretrato

En todas estas obras, Rembrandt resuelve admirablemente la iluminación de las escenas, dejando penumbras en las cuales podemos proyectar nuestra imaginación.

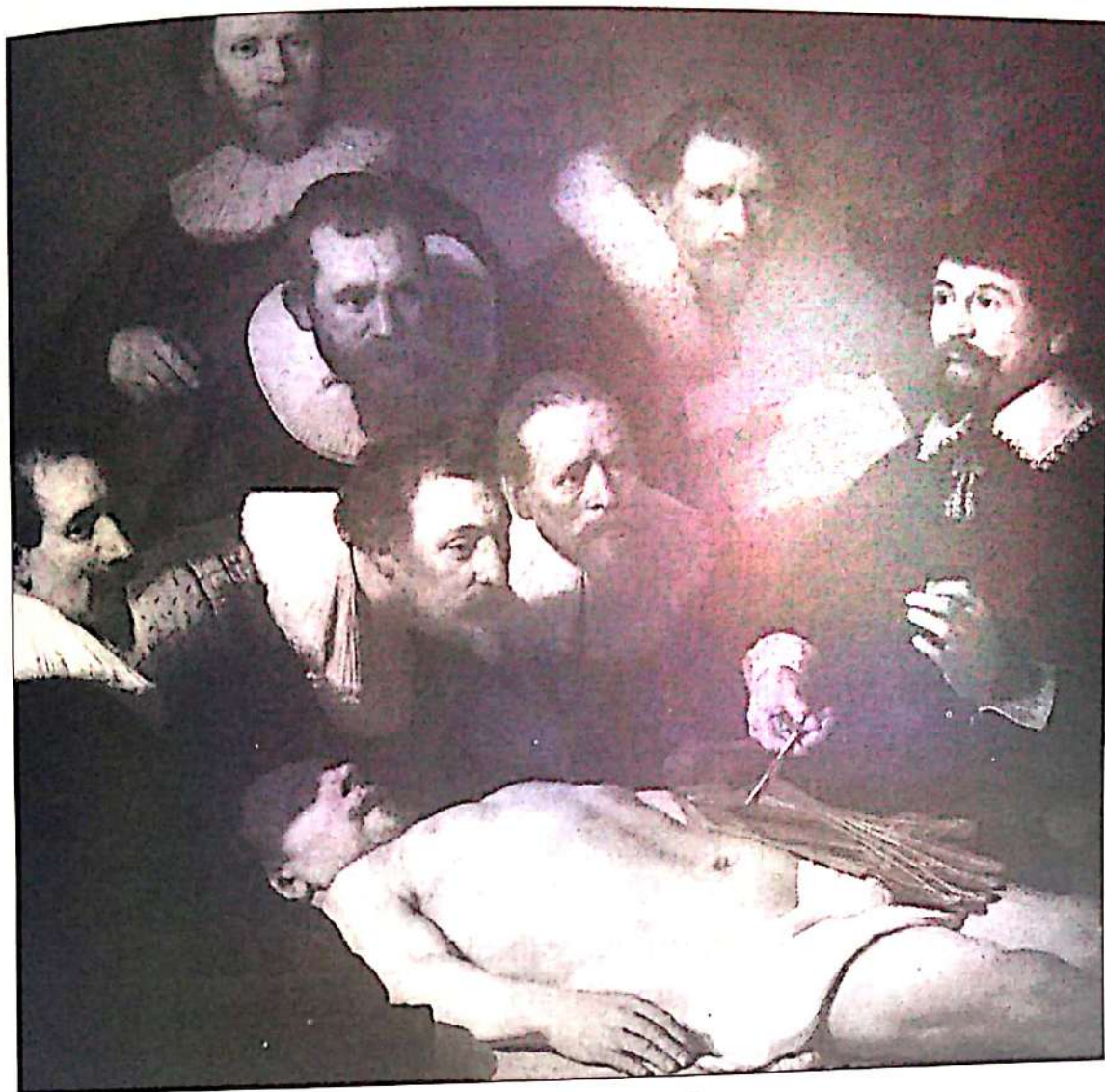


Ronda nocturna, de Rembrandt.

Trabajamos, entonces, para convertir estas maravillosas obras en "realidad", traduciendo pinceles, óleos y telas en fresneles, planos, convexos, pares, elipsoidales, filtros, intensidades, etc.

Con la iluminación tenemos que transmitir sensaciones: Noche, sin ser de noche; Oscuridad, sin estar totalmente a oscuras; Amanecer-Día... En principio, yo mantenía la idea principal de que todas las escenas fueran iluminadas lateralmente y a 70° de angulación. Sin embargo, hay que ver hasta dónde nos acompañan nuestras ideas; qué escenas funcionan a la perfección y cuáles no.

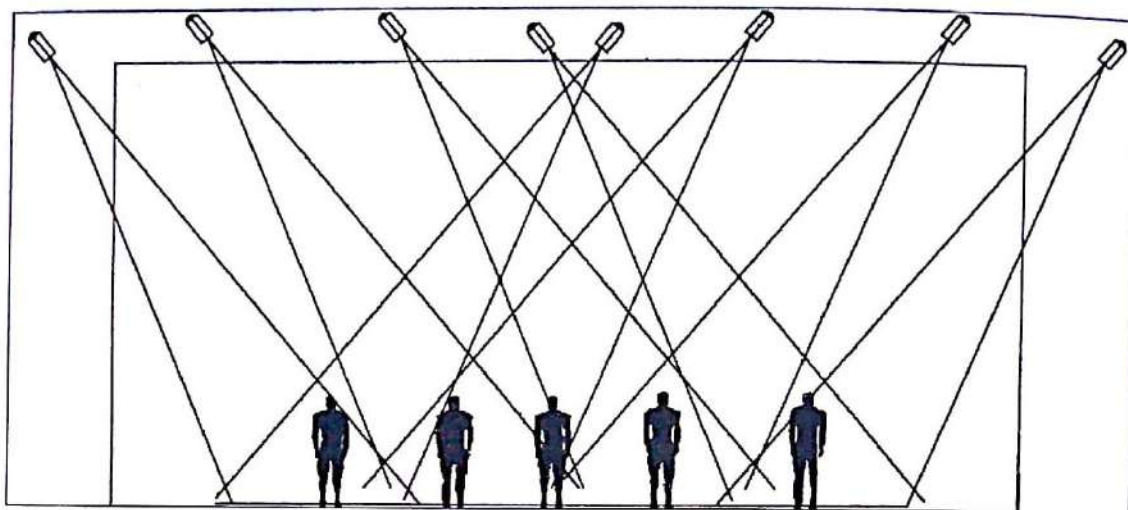
Había que determinar y mantener un estilo coherente durante las 25 escenas. Es aconsejable mostrar al director pequeños "bocetos", *en vivo*. En este caso, para la escena del dormitorio del rey, por ejemplo, estudié varias ideas de iluminación. Una de ellas era que el recinto fuera solamente iluminado por el reflejo del hogar. Colo-



La lección de anatomía del Dr. Tulp, de Rembrandt.

qué un fresnel de 1000 watts cerca del arlequín, lado Montevideo, dirigido a un espejo de policarbonato, proyectando el "resplandor" hacia los actores. Habíamos logrado un muy buen efecto, pero débil y no sostenía toda la escena; aun más, al verlo desde la platea resultaba insuficiente dentro de la grandiosidad de la Martín Coronado.

El efecto se solucionó con tres luminarias de 1000 watts FR-filtro Lee N° 109-light-salmón, dirigidas al carro-cama. Desde el mismo ángulo, lado Montevideo, daba con lo que deseábamos, y además la escena resistía, reforzada, por supuesto, con una iluminación general, engamada en los mismos tonos. El efecto desechado habría podido funcionar, tal vez, en un teatro con sala y escenario más pequeños.



Corte frontal indicando los ángulos de las luces - PAR 64-1000 wt.

En las escenas de la corte del rey Eduardó, palacio, coronación de Ricardo III, "veía" una luz muy potente, elevada y lateral (60°), que dibujaba muy bien a los actores en el escenario. Estos ángulos pronunciados acentuaban principalmente los rostros de los actores y ayudaban a dramatizar sus gestos con sombras muy pronunciadas. Podemos probar dirigiendo la luz de una linterna hacia nuestro propio rostro, frente a un espejo, cambiando el ángulo de proyección. Veremos cómo nos vamos transformando según los ángulos buscados.

Los "pintores" ya habían solucionado la iluminación, pero ahora había que trasladar los efectos a escena. Con PAR 64, desde calles, pero a 7 metros de altura y cubriendo poco a poco el escenario, comencé con una vara perpendicular a la boca de escena (de la embocadura hasta el fondo del escenario). Se necesitaban cinco PAR 64 por vara, y cuatro varas para cubrir todo el escenario de Montevideo/Paraná, y otras cuatro varas para cubrir el lado Paraná/Montevideo. Con estas luminarias, tenía cubierto todo el espacio de actuación. Alezzo y Albertinazzi lo habían diseñado de un modo muy especial. No ocupaban todo el escenario, sino solamente 11 metros de ancho, de los 16 que tiene el Martín Coronado, y habían dejado un camino en "penumbras", de aproximadamente 2,5 metros por lado. Quedaban perfectamente bien iluminadas todas las zonas (esto se comprueba haciendo parar a un ayudante cada

dos metros, aproximadamente, línea por línea, para constatar que siempre recibe luz de los dos lados).

Faltaba un poco de luz frontal, que luego se compensaría con una "suave luz" proveniente de los puentes de sala y embocadura. Con estas posiciones, y controlando las intensidades desde la consola, podía relatar las diferentes escenas y los distintos espacios donde transcurre mayormente la obra.

Con Alezzo determinamos no usar ni abusar de contraluces: colaboran a dar una imagen de heroísmo y grandeza que estos personajes no merecían.

Poco a poco, fui armando todas las escenas sobre esta línea estética. Solamente usé contraluces en la escena del cortejo fúnebre del rey Enrique VI y Lady Anne. Los contraluces ayudaban a la aparición del cortejo desde las penumbras (los personajes venían caminando desde el fondo del escenario, que se iluminaba a medida que se acercaban y transponían los haces de los contraluces, hasta detenerse justo debajo de ellos). Cuando uno hace una puesta de luces para iluminar principalmente a los actores, la escena suele parecer desolada y oscura mientras se halla vacía. Por otra parte, cuando se está dirigiendo luces, surgen efectos imprevistos a los que hay que estar muy atentos: por ejemplo, rincones que quedan en penumbras debido a los reflejos o rebotes que causan las luminarias. Sin embargo, las luminarias nos ayudan a complementar escenas, grupos de actores, a realzar la escenografía, etc.

Escena en la torre. El asesinato de Clarence.

Escenografía. Un camastro y columnas altas y delgadas, haciendo de barrotes.

Iluminación. Cenitales PAR 64, marcando un círculo en el espacio del calabozo y acentuando las sombras de los barrotes que se proyectaban sobre el escenario. Con 6 elipsoidales con gobo de barras se trazaba un "pasillo" circunvalando el calabozo. Estas sombras caían sobre los actores mientras caminaban hacia el lugar del

crimen, y producían un efecto muy extraño sobre ellos, como si estuvieran en un subsuelo. Unas cuantas manchas de luz aquí y allá, y sin embargo, la "torre-cárcel" estaba allí. A veces no se necesita ni más ni menos luz: simplemente, la exacta. Tenemos que trabajar con la emoción y la complicidad del espectador.

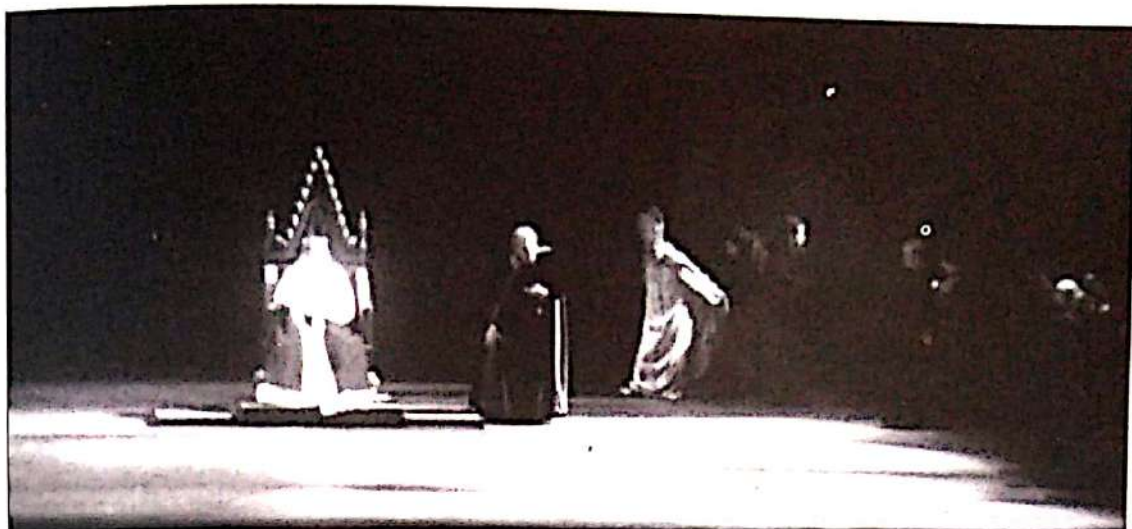
Cuando ya tenemos puesta casi toda la luz necesaria para cada escena -y más cuando son tantas-, antes de ir avanzando en las nuevas, hay que repasar y tener en cuenta lo dirigido anteriormente y verificar si podemos utilizar algo de ello.

Así ocurrió con esta puesta. Al tener el escenario tan bien iluminado desde cualquier ángulo, podíamos elegir alguna de estas opciones para ayudar al relato y "modificar" el espacio:

- Toda la luz del lateral derecho al 100 por ciento, apoyada del lateral izquierdo al 40 por ciento.
- Toda luz del lateral izquierda al 50 por ciento y frontal al 40 por ciento.
- Contraluces al 100 por ciento y laterales al 50 por ciento.
- Acompañando, cuando fueran necesarias, con las zonas de actuación reforzadas especialmente.

Con este "menú" de luminarias se realizó el guión de la obra, escena por escena. Podemos comenzar a hacerlo cuando las luces están dirigidas y pacheadas. No hay que cometer el error de tratar de dirigir y hacer el guión a la vez. Este método confundiría, y no nos alcanzarían las luminarias del mejor teatro europeo.

En los momentos cruciales de la puesta, se suelen escuchar estas frases: "no se puede", "no hay más luminarias", "no se ve", "Fulano necesita más luz", "dale más luz a la cara", "este efecto es bueno, pero no se ven los actores", etc. Hay que aferrarse a la idea original y tratar de llevarla a cabo hasta las últimas consecuencias. Por supuesto que aceptaremos sugerencias, correcciones, y veremos nuestras propias fallas. Pero, igualmente, trataremos de no salir de nuestras primeras imágenes, las que nacieron de nuestra charla inicial con el director.



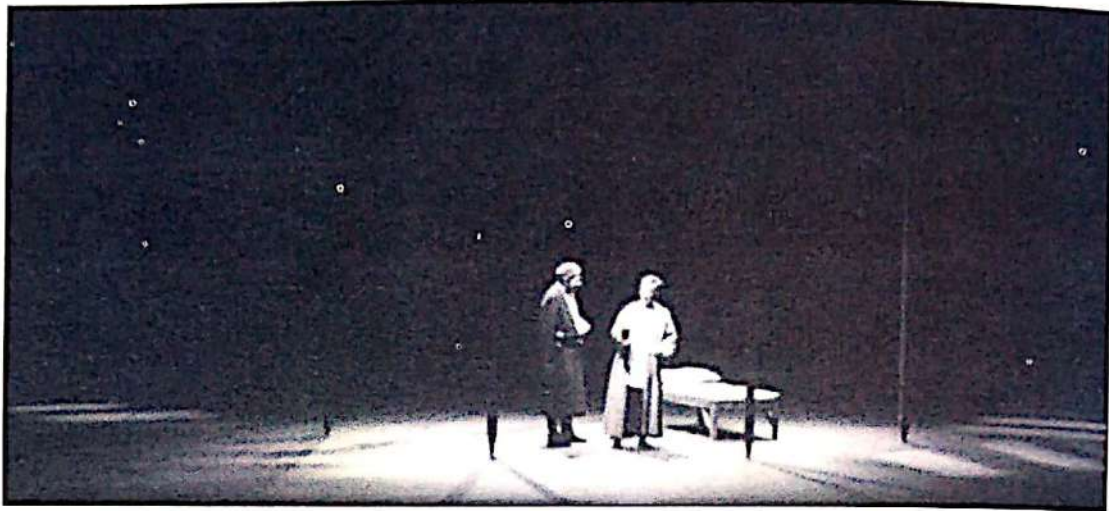
Escena de la coronación.



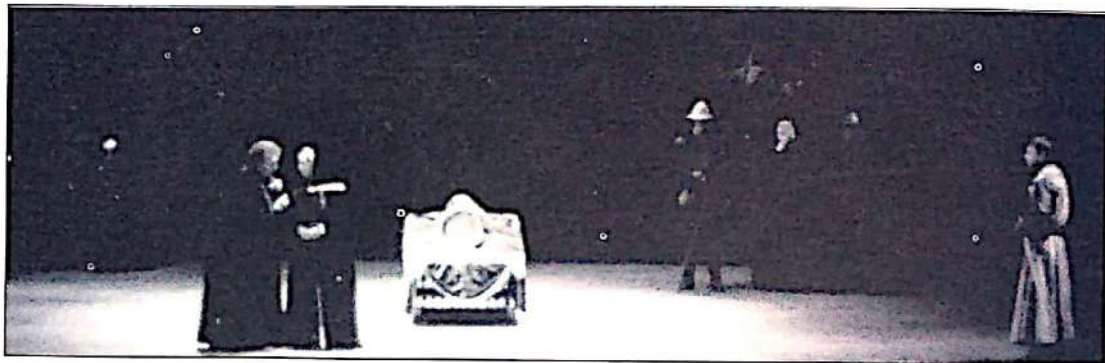
Otro momento de la misma escena.



Escena de los caballeros de la mesa redonda.



Escena en el calabozo de la torre.



Escena del cortejo fúnebre.

DIJO LA CRÍTICA

- ★ (...) la música y luces están ensambladas en un mismo registro que suma favorablemente en el balance de la puesta. (Pablo Ciapparelli, *La Prensa*, 1997.)
- ★ (...) la música de Edgardo Rudnitzky acentúa los climas con la misma intensidad que la iluminación de Héctor Calmet. Inolvidable la resolución de la guerra, en la última escena, donde, ¡¡¡por fin!!!, el humo es sabiamente utilizado en nuestros escenarios. (Ana Seoane, *Crónica Matutina*, 1997.)

En la soledad de los campos de algodón

Bernard-Marie Koltès
Teatro Payró, 1996
Dirección: Alfredo Alcón

Éste fue un trabajo atípico, pero con resultados felices, como por otra parte son todos los que me han tocado en suerte con Alfredo Alcón, un ser excepcional, que deja trabajar libremente y acepta nuestras propuestas con el respeto y humildad que lo caracterizan. Él siempre dice algo que nos resulta estimulante: "Yo no entiendo nada de esto, será lo que vos digas": semejante expectativa y entrega nos llenan de responsabilidad, pero es excelente comenzar a trabajar contando con la entera confianza del director. Recuerdo otra frase de Alcón que lo pinta entero (*Final de partida*, 1991-1992, y *Los días felices*, 1994-1995): "Beckett es fácil, porque todo lo que pasa está escrito y lo que uno tiene que hacer es, simplemente, respetar el texto". ¿Qué tal? ¡Muy fácil! Si está escrito, solamente hay que ejecutarlo bien...

En la primera leída de *En la soledad...*, dándole mi propio ritmo e interpretación, yo no podía visualizar la obra. Algo entreveía, pero no su esencia. Sólo hallé el "sentido" de la obra cuando presencié una lectura seguida de un "ensayo" –con las primeras indicaciones de Alfredo y la interpretación de los actores Leo Sbaraglia y Horacio Roca–. Y así, plasmé las primeras imágenes en una foto de publicidad, con un camino en el medio del campo que se "fundía" hacia una luz crepuscular.

La obra no determinaba un espacio preciso, sino que dejaba librada a nuestra sensibilidad la creación de "ese" lugar que ayudara y no interfiriera en la interpretación.

Diseñé un espacio bifrontal, con un escenario elevado a un metro del piso de la sala, de pared a pared, pintado de negro, con una textura de arpillera trabajada con pliegues. En cuanto a la iluminación, las imágenes que aparecían eran muy especiales: un espacio regido por una luz no convencional en el que se "veía" un efecto similar al que producen las ventanas o parabrisas de los autos cuando reflejan los rayos solares. Uno se encuentra en la calle con un reflejo sin bordes limitados, como si "flotara" en el espacio.

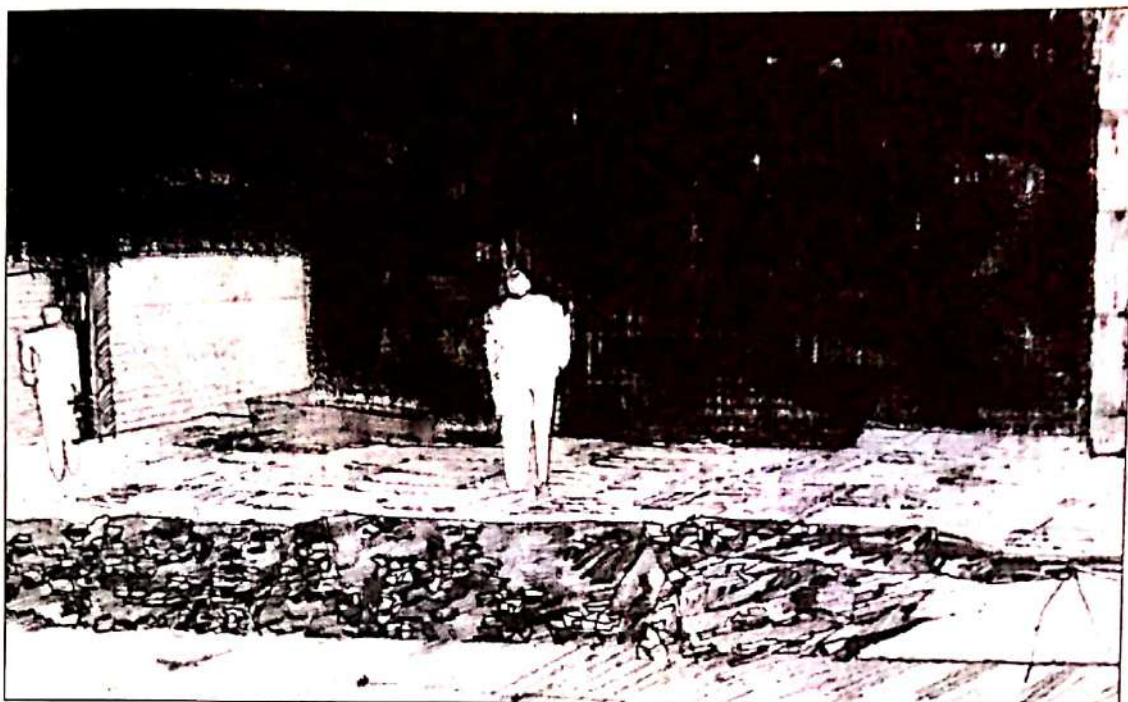
Traté de evitar el uso de *spots* convencionales, que no ayudarían para esta obra; no me gustaba ver los haces en el piso, ni un lugar convencionalmente iluminado.

Trabajé en este diseño en colaboración con Lito Pastran, gran amigo. Nos conocemos desde hace muchos años, así que nos entendemos mucho, tenemos el mismo código. Desarrollamos juntos un "aparato" diferente. Por lo menos hasta ahora, yo no lo he visto nunca utilizado en teatro. Una luz rebotada en una garganta de aluminio, donde la lámpara dicróica está dirigida, no hacia el actor, sino hacia el fondo del aparato, forrado previamente con policarbonato espejado.

Hicimos una prueba en el teatro, ante el productor ejecutivo del espectáculo, Darío Lopérfido, que nos sugirió la necesidad de solucionar el encandilamiento en los espectadores -cosa que estudiamos-, y de dar una luz más suave y mágica -lo logramos con el filtro Rosco Cool Frost N° 107-. Colocamos los aparatos fabricados y creados por nosotros a lo largo del escenario y en los frentes, cuidando, con la inclinación, de no encandilar al espectador.



Publicidad del Automóvil Club Argentino.



Boceto de la escenografía.

El efecto era muy interesante. Casi no había sombras en el piso y todo el escenario aparecía cubierto por una luz "mágica", que no se sabía de dónde provenía. Solamente para el final y en el centro del escenario, se encendían cuatro PAR 64-1000 wt colocadas cenitalmente al "chocarse" los actores en una actitud de lucha. Luego, apagón y fin de la obra.

Experimentar en cada trabajo ayuda a mantenernos vivos.

DIJO LA CRÍTICA

- ★ (...) de ahí que la platea no dude de la fiereza del impacto entre el *dealer* y el cliente en el callejón de paredes limpias y muros sin graffiti que diseñó Héctor Calmet, iluminador junto a Pastran de una soledad que se parece demasiado al destino. (Hilda Cabrera, *Página/12*, mayo de 1997.)

GLOSARIO

Acetatos

Ver filtros de color.

Afinar

Tarea que realizan los maquinistas (sofistas) cuando un trasto está suspendido de parrilla; consiste en regular los tiros para que el trasto quede a plomo, es decir, que no se "caiga" hacia un lado.

Alarma de incendios -bomberos-

Campanas o timbres ubicados en diferentes lugares del teatro, para dar aviso de un siniestro y poder evacuar inmediatamente al público y al personal (actores, técnicos, administrativos, etc.).

Amplificador -sonido-

Aparato compuesto de circuitos electrónicos que sirve para amplificar el nivel de sonido.

Anfiteatro

Del griego *amphi* -alrededor- y *teatron* -teatro-, es un edificio de forma elíptica o circular. El público se sienta en las gradas (puede haber butacas, o no). También se denomina así a las salas en forma de hemicíclo, como la Casacuberta del Teatro San Martín.

Apagón -luminotecnia-

Es una forma brusca y rápida de oscurecer una escena. Cuando el autor de una obra de teatro escribe "apagón" (*black-out*, en inglés), equivale a "cae telón rápido".

Arlequín

Estructura rígida y telescópica que cierra verticalmente la embocadura, puede ser maniobrado manual o electrónicamente.

Arriba el telón

1.- Acción de levantar el telón de boca, para iniciar un espectáculo. 2.- Momento preciso en que los artistas y técnicos comienzan una temporada.

Artefacto lumínico -iluminación-

Nombre genérico de las luminarias utilizadas en teatro. También se denominan (en la Argentina): *spots*, focos, luces, proyectores, tachos.

Ascensores

Sistemas de elevación utilizados para los cambios de escena o de escenografía. Pueden ser accionados de manera eléctrica, hidráulica y/o manual.

Asistente de dirección (*stage manager*)

Persona que secunda al puestista-director de escena.

Audición -actuación-

Prueba de actuación mediante la cual el director selecciona a los intérpretes de la obra.

Back stage

Expresión difundida en inglés. Alude a "la cocina" del espectáculo: lo que sucede detrás del escenario, lo que el público no llega a ver.

Baffle -sonido-

Denominación genérica de los equipos reproductores (conjuntos de parlantes).

Bajo voltaje -iluminación-

Una lámpara de bajo voltaje tiene 4, 5, 6, 9 volts, equipada con un transformador en 12 o 24 volts. Los proyectores equipados con una lámpara de 250 o 500 watts son alimentados por un transformador de 230 volts en la entrada.

Bambalinas -maquinaria-

Friso de tela generalmente plisada, con varas arriba y abajo, o bien bastidor montado, que se coloca de hombro a hombro del escenario, para aforar la parrilla de trastos colgados, varas de luces, etc. Si se las coloca en combinación con las patas, se logra una cámara.

Bambalinón de boca -maquinaria-

Elemento horizontal de tela o de madera que permite, junto con los arlequines, "ajustar" las medidas del cuadro de escena (embocadura).

Banda de sonido -sonido-

Cinta magnética donde está grabado el sonido de la obra que se representa.

Bastidor o trasto -maquinaria-

Superficie de madera o de tela sujeta a marcos de madera (listones de 2" x 1") o de hierro (tubos cuadrados de 2" x 1") que hacen las veces de "paredes" en el escenario.

Black-out -luminotecnia-

En el guión de luces se indica como "apagón".

Boca de escena -maquinaria-

Es la parte del teatro (sobre todo, en el teatro a la italiana) que separa el escenario de la sala y delimita la altura y el ancho de la embocadura. Hoy día son regulables, se abren o cierran a voluntad.

Cabina de iluminación -luminotecnia-

Lugar donde el operador maneja la consola de luces para atender el espectáculo, los ensayos, etc. Solían estar a un costado del escenario, hoy se prefiere instalarlas al fondo de la platea (última fila).

Cabina de sonido -sonido-

Lugar donde el operador maneja la consola de sonido. Es preferible instalarlas en el fondo de la platea (última fila).

Cableado -iluminación y sonido-

Instalación y conexión de los cables necesarios para una puesta de

luces o sonido, con sus tomas correspondientes, en las varas, puentes, etc.

Cacha *-luminotecnia-*

Juego de cuchillas laterales en un elipsoidal que recortan el haz de luz. Ver **elipsoidal**.

Cadenas de seguridad *-luminotecnia-*

Retienen el proyector en la vara o puente en caso de desprendimiento de la morsa que lo sostiene.

Cámara

Conjunto formado por las patas, las bambalinas y el fondo, sea negro o de otro color. Se las suele utilizar en funciones de ballet, recitales, actos, etc. La tela de las patas, bambalinas y fondo puede estar plisada o montada en un bastidor, sin pliegues.

Camarín *-general-*

Cuarto donde los actores descansan, se cambian de vestuario, se maquillan, etc. Cuando se necesita realizar cambios rápidos, los camarines se instalan en los hombros del escenario.

Cambiador de colores *-luminotecnia-*

Elemento que se coloca delante de las Pares, para obtener varios colores en un mismo artefacto; estos cambios se comandan electrónicamente.

Cambios escenográficos *-maquinaria-*

Reemplazo de escenografías. Hay diversas maneras de realizar cambios escenográficos durante la función: desde la parrilla o desde el piso, por medio de carros, bastidores plegados, a la vista del público en un apagón o con una luz especial, denominada "luz de cambio". A veces, los realizan los actores.

Candilejas *-luminotecnia-*

Antiguo sistema de iluminación instalado delante y en el borde del escenario-proscenio. Originalmente la escena era iluminada con velas o "candelas", de ahí el nombre de "candilejas". Hoy casi no se utilizan, salvo para algún efecto especial: debido a su ubicación dan una luz

muy marcada de abajo hacia arriba, dibujando un rostro muy fantasmal.

Capilla -maquinaria-

En los grandes teatros, espacio disponible detrás o a un costado del escenario, para preparar las escenografías, construir o armar para las próximas escenas, guardar carros, escenografías, etc. (Ver, en la pág. 41, la planta de la sala Martín Coronado del Teatro San Martín.)

Carretes y poleas -maquinaria-

Mecanismos de transmisión instalados en la parrilla y puente de maniobra que facilitan el ascenso y descenso de los trastos.

Carros -maquinaria y/o utilería-

Accionados manual y/o electrónicamente, se los utiliza para transportar escenografías y/o utilerías en el escenario.

Carros o carritos de americana -maquinaria-

Son utilizados para enganchar y transportar un telón de un lado a otro del escenario. Ver **telón a la americana**.

Cartelera

Pizarra donde se anotan los horarios de ensayos, funciones, informaciones internas, etc. Habitualmente está cerca del escenario y de los camarines para que la vean todos los que participan en el espectáculo.

Cenital -luminotecnia-

Ver **luz cenital**.

Cicloramas -maquinaria-

1.- Tela de color blanco, gris o celeste claro, de grandes dimensiones (normalmente, 30 x 12 m), semicircular, sin costuras. Se la usa para crear un fondo con efecto de infinito, o bien, adecuadamente iluminada, para lograr otros efectos: día, noche, amanecer, etc. Generalmente está sostenida (colgada) de parrilla. 2.- Luminarias creadas para iluminar grandes superficies: panoramas, fondos, escenografías pintadas.

Clavijeros -maquinaria-

Viga de madera con clavijas cada 20 cm instalada en los puentes de

maniobra y sostenida por patas de metal, a un metro del piso del puente. Con las clavijas se amarran las sogas que sostienen los trastos y las varas de luces (cuando no son mecánicas).

Claque

Antiguamente, personas contratadas especialmente para aplaudir o para reírse en un espectáculo, en los momentos indicados por el "jefe de claque".

Consolas -luminotecnia-

Aparato de comando mediante el cual se pueden realizar todas las combinaciones y efectos lumínicos imaginados para una puesta de luces. Constan de un pupitre de comando. En la actualidad, se las instala de frente al escenario y al fondo de la platea.

Containers (contenedores)

Embalajes metálicos de tipo y dimensiones normalizadas internacionalmente, donde se guardan o envían escenografías -utilerías, vestuarios etc.- por barco o avión.

Contraluz -iluminación-

Luz que refuerza la imagen tridimensional de actores u objetos, al iluminarlos por detrás. Puede abarcar todo el escenario o bien un punto determinado.

Contrapendiente

Contrarrampa que nivela la inclinación de un escenario o de un piso. Ver **pendiente**.

Contrapesos -maquinaria-

Utilizados para contrabalancear una carga (trastos o varas de luces pesados), se desplazan por guías-carriles verticales especialmente instalados en las paredes del escenario, y además tienen una jaula de protección. Antaño, estaban peligrosamente "volados" sobre el escenario.

Contrarrampa

Ver **contrapendiente**.

Cruzar las luces *-iluminación-*

Para evitar sombras en el rostro de los actores, se "cruzan" dos luminarias de izquierda a derecha y de derecha a izquierda, que provienen de frente y a 45°.

Cue

Palabra anglosajona utilizada en el medio teatral para denominar uno por uno, los efectos lumínicos que, sumados, conformarán el guión de luces.

Ejemplos:

- 1) entra 1-4-6-9 a 60 por ciento;
- 2) al decir *Ricardo III* "Mi reino por un caballo": E ("entra") 10-5-6-8 a 100 por ciento; S ("sale") 1-4-9.

Cuerdas

Sogas utilizadas por la maquinaria para fijar, colgar de parrilla y maniobrar desde los puentes, los trastos, bastidores, bambalinas, etc. El teatro las ha heredado de las técnicas marineras para izar o arriar los velámenes.

Decorados o escenografía

Espacio en el cual se desarrolla una acción dramática sobre el escenario. Pueden construirse en el escenario y/o en talleres, luego se los monta sobre el escenario. Son diseñados por el escenógrafo, al que antiguamente se denominaba "decorador".

Desembarco

Espacio o lugar de salida de los actores o los técnicos en una escenografía, fuera de la vista del público.

Dicroica *-iluminación-*

Lámpara equipada con un espejo.

Dimmers *-iluminación-*

Comandados desde la consola, controlan la intensidad de la luz. En el pasado, se los accionaba manualmente a través de una rueda (Bordoni).

Direccionar -iluminación-

Acción de dirigir las luminarias a las posiciones requeridas por el iluminador.

Disco giratorio -maquinaria-

Es una parte del piso del escenario que gira sobre su propio eje a diversas velocidades, según los requerimientos. Se lo utiliza para cambios rápidos de escenografía, efectos de marcha, juegos actorales, etc.

Diseñador de iluminación -luminotecnia-

Encargado del diseño de luces de un espectáculo, trabaja conjuntamente con el director de escena, el escenógrafo y el vestuarista. Presencia ensayos y confecciona los planos para la ubicación de las luminarias; conduce la dirección de las luces, planifica junto con el director de escena los movimientos e intensidades.

Diseño de sonido -sonido-

Crea la banda sonora de un espectáculo, los ambientes sonoros, la música o los efectos especiales y los ajusta, con el director del espectáculo.

Dispositivo escénico -escenografía-

Espacio escénico imaginado por el escenógrafo.

Elipsoidal

Proyector de tres lentes con un sistema de cachas para remarcar el ángulo. Los hay de muchos tipos, con diferentes ángulos de proyección. En la Argentina se los llama Lekos, una marca muy difundida.

Embocadura

Ver boca de escena.

Ensayos

Representaciones previas al debut en público. En los ensayos se aprende y comprende el texto, la canción o la partitura, la obra de teatro, la ópera, ballet, etc., y se ajustan movimientos y acciones. Se realizan todos los días (normalmente durante dos o tres meses) hasta lograr el espectáculo buscado.

Ensayo a la italiana

Ensayo en que solamente se pasa la letra ("rapidito y al pie", dice siempre Tito Cossa), sin los movimientos ni los desplazamientos indicados. Se realizan para ejercitar la memoria del texto y sus réplicas.

Ensayos pregenerales y generales

Ensayos finales y pasada de toda la obra con todos elementos (luces, maquinaria, utilería, vestuario, maquillaje, sonido) terminados y montados. Cuando es necesario se realizan ensayos técnicos solamente (cambios de escena, cambios de iluminación).

Escalas

Relación entre las medidas que figuran en los planos y las medidas reales. En los planos de desarrollo que presenta un escenógrafo para construir su escenografía, los objetos, trastos, escaleras, etc., están representados por ejemplo a escala 1:50 (es decir, 2 cm = 1 m). Las reglas que se utilizan para adaptar estas medidas se denominan "escalímetros". También las maquetas se realizan a escalas de 1:20 (5 cm = 1 m) o 1:40 (2,5 cm = 1 m), según las medidas del escenario.

Escenario

Lugar donde se desarrolla el espectáculo, espacio donde se monta la escenografía, y se actúa.

Algunos escenarios cuentan con trampas o trabuquetes, para las apariciones y desapariciones "mágicas". Los hay de diversos tipos:

-*A la italiana*. Frontal a la platea, equipado con hombros, parrillas, etc.

-*Isabelino*. Tres frentes, sin telón (ver, en págs. 43 y 44, la descripción de la sala Casacuberta del Teatro San Martín).

-*Bifrontal*. Entre dos plateas en forma de gradas.

-*Giratorio*. Con uno o dos discos en el centro.

-*Deslizante*. Se desliza hacia los hombros por medio de motores, permitiendo cambios rápidos de escenas, escenografías, etc.

Escenografía

Espacio en el cual se desarrollan las acciones en escena. Puede ser una sola para todo el espectáculo ("escenografía única"), o cambiar para los diversos actos.

Escenógrafo

1.- Diseñador del espacio escénico, desde un punto de vista artístico y escenotécnico, con una relación directa con el director de la obra. 2.- Técnico que pinta las escenografías.

Esmuzatto o esmuzado -maquinaria-

Manera de forrar dos trastos en ángulo de 90° para que no se note su unión.

Estroboscópico

Lámpara que emite muchos flashes instantáneos. Bajo esta iluminación, los movimientos normales dan la impresión de los del cine mudo, por la visión entrecortada (luz-apagón-luz-apagón).

Fenólico

Placa de terciadas encoladas entre sí, con una terminación "satinada", ideal para la pintura plena que imita acabados muy lisos.

Ferma -maquinaria-

Elemento de la escenografía que, colocado en el piso del escenario, oculta luminarias, gradines etc.

Fibra óptica

Elemento de transmisión óptica que se utiliza actualmente en teatro para ciertos espectáculos, especialmente para crear el efecto de cielo "estrellado".

Filtros de color -luminotecnia-

Material gelatinoso -plástico, acetato, vinílico, policarbonato- que se coloca delante de la lente de los *spots*, reflectores y luminarias, para dar color al haz de luz. Antiguamente se los denominaba "gelatinas". Las marcas más utilizadas son Rosco y Lee.

Fluorescente

Lámpara de tubo de 600 watts que da efecto de "luz de día", por lo cual es muy utilizada en teatro, sobre todo para iluminar panoramas y cicloramas. También se los puede dimmerizar, es decir, atenuar su luminosidad.

Fondo -maquinaria-

Tela -cortina o americana-, generalmente negra, colocada en el último plano de las patas, que así cierra y complementa una cámara.

Foro -maquinaria-

Espacio detrás o a los lados de la escena donde se almacenan las escenografías y se realizan montajes y cambios de escenografías entre escena y escena. El espectador no debería ver ese espacio; si lo ve, se dice que el objeto o el actor "desfora" y hay que "aforar", es decir, colocar una pata o trasto que tape la visión del foro.

Foso de orquesta -arquitectura del escenario-

Espacio reservado a la orquesta, que se encuentra delante del escenario, a un nivel inferior. Cuando no lo utiliza la orquesta, se lo puede incorporar al espacio escénico, elevándolo por medios mecánicos y/o hidráulicos.

Fresnel -luminotecnia-

Del apellido del inventor (Agustín Fresnel) de una lente escalonada, que permite enviar un haz de luz intenso con bordes ligeramente difusos.

Gelatina

Ver filtros de color.

Generales

Ver ensayos.

Giras

: Representaciones itinerantes dentro y fuera del país.

Gobo -luminotecnia-

Chapa metálica a prueba de altas temperaturas con un motivo recordado -árboles, ventanas, ramas, etc.-. Se lo coloca entre las lentes y la lámpara para proyectar la imagen.

Guindaleta -maquinaria-

Sistema de amarre y desamarre, por medio de una soga fina, de trastos o elementos de la escenografía.

Guión de luces o sonido

Documento que indica en detalle todos los movimientos de luces o sonido, con su respectivo pie de escena.

Guión de maquinaria

Documento que indica todos los movimientos de maquinaria –trastos, carros, cámara, telón, etc.– que ocurren en la representación.

Halógena –luminotecnia–

Lámparas incandescentes cuyos filamentos son regenerados por un compuesto de bromuro y yodo.

Hardboard

En la Argentina se denomina así al material de cartón prensado con un frente liso y dorso texturado que se utiliza en teatro para forrar trastos.

Herses o diablas –luminotecnia–

Artefacto oculto entre las bambalinas que se suspende de la parrilla horizontalmente y paralelo a la embocadura, equipado con varias lámparas de 150 o 300 watts y filtros incorporados (no con lámparas reflectoras ni *spots*). Se solía utilizarlos para dar una luz general, casi cenital; hoy se los utiliza muy poco, sólo para efectos especiales.

HMI

Lámpara a descarga de gas xenón a alta presión y de gran rendimiento luminoso ("luz de día"), de 5600° Kelvin, difícil de regular electrónicamente.

Hidráulico

Que tiene una grasa o un líquido especial (generalmente, aceite para la maquinaria hidráulica) para su funcionamiento. Este sistema permite realizar de manera totalmente silenciosa maniobras como subir o bajar pisos en los escenarios, proskenios, fosos de orquesta, etc. El foso de orquesta de la sala Martín Coronado y el pistón de la sala Casacuberta (Teatro San Martín) son accionados hidráulicamente.

Hombros

Laterales del escenario.

Ignífugo -bomberos/prevenición-

Producto que se utiliza para el tratamiento de materiales inflamables.

Ignifugar -bomberos/prevenición-

Rociar con un líquido ignífugo los materiales inflamables, que, en caso de incendio, se consumirán lentamente y sin producir llamas. (En Europa y los Estados Unidos es obligatorio ignifugar en los talleres todos los elementos de escenografía antes de ser montados en el escenario, en la Argentina es una práctica más reciente y no generalizada.)

Iluminador -luminotecnia-

Es el diseñador que trabaja junto con el director de la obra, el escenógrafo y el vestuarista para realizar las luces del espectáculo. Planifica los artefactos, los filtros de color, los gobos y el modo de pacheado que se necesitarán en toda la obra y escena por escena (guión de luces) para cumplimentar el diseño de luces.

Interfonía -asistentes-

Sistema de comunicación interna entre todos los sectores técnicos del teatro (maquinaria, luminotecnia, sonidistas, sofistas, seguidoristas, etc.), generalmente comandado por el asistente de dirección (*stage manager*).

Implantar las luces

Instalar las luces en las varas o puentes de iluminación. También se lo llama "montaje de luminaria" o "montaje de luces".

Inteligentes

También se los llama "proyectores inteligentes" o bien "robotizados".

Kelvin, grados (K) -luminotecnia-

Unidad de medida utilizada para definir la temperatura color de la fuente de luz. Ver **HMI**.

kW

Símbolo de kiloWatt (1 kW = 1000 watts).

Lámparas

Hay dos grandes familias de lámparas: las incandescentes (de tungsteno halogenado) y las lámparas a descarga con gas (mercurio, sodio, xenón). Las lámparas PAR tienen la óptica incorporada, con un muy buen rendimiento luminoso.

Láser

Siglas en inglés de "*light amplification by stimulated emission of radiation*". Descubierto en la década de 1960, el láser es un amplificador de energía luminosa emitida por la luz monocromática. Se lo usa mucho en los conciertos de rock, eventos especiales, pero poco en teatro.

Laterales

Ver **hombros**.

Lectura

Las primeras reuniones de un elenco, donde se comienza a leer y aprender el texto de la obra a representar.

Lente

Gran lupa que permite modificar el ángulo del haz de luz emitido por el reflector, proyector o *spot*. Hay lentes biconvexas, convexas, biconcavas, plano-convexas, etc. La lente convexa es convergente y la lente cóncava es divergente.

Leko

Spot elipsoidal formado por una sola lente y un espejo. Se lo utiliza mucho en Estados Unidos y en Inglaterra.

Levantar el telón -general-

Frase con que se alude al comienzo de un espectáculo o a la primera función de temporada.

Libreto -general-

El libro con el texto de la obra, que trabajan el director, los actores, los asistentes de dirección y los técnicos.

Liencillo

Tela liviana de trama cerrada, utilizada normalmente para forrar trastos.

Linterna mágica

Artefacto escénico que combina en dos planos simultáneos la acción del actor o bailarín y la escena cinética. Creado por el escenógrafo Joseph Svoboda, fue presentado por primera vez en la exposición de Montreal, en 1967, en el *stand* de Checoslovaquia.

Luces frontales -luminotecnia-

Fuente de luz proveniente del frente del escenario, a 45 o 60 grados respecto del actor.

Luces laterales o de calle -luminotecnia-

Fuentes de luz proveniente de los laterales o calles que contrastan y realzan los volúmenes. Se las utiliza muy frecuentemente en danza.

Luminotécnica

Arte de diseñar la luz para iluminar la escena. Está a cargo del diseñador de iluminación, quien debe saber utilizar toda una gama de artefactos de iluminación, filtros, etc., para adecuarlos a la estética buscada por el director de escena y el escenógrafo y para modelar las sombras y la luz.

Luces piratas o de seguridad -luminotecnia-

Se utilizan generalmente en azul (luz que no se percibe desde la platea en un oscuro a telón abierto) alrededor del escenario, para indicar a los actores y técnicos los caminos habilitados dentro del escenario.

Luces rasantes -luminotecnia-

Fuentes de luz colocadas en el piso y laterales. Se utilizan mucho en danza y para crear efectos dramáticos.

Luz cenital -luminotecnia-

Fuentes de luz colocada de manera que sus rayos iluminen verticalmente al objeto. Se la suele utilizar para lograr efectos muy especiales.

Luz de ensayo -luminotecnia-

Artefactos de luz -cyklos, padelones o iodos- que iluminan el escenario desde la platea durante los ensayos.

Luz de sala -luminotecnia-

Luz utilizada para iluminar la platea y el *pullman* antes de comenzar el espectáculo. Se suele apagar la luz de sala para anunciar el comienzo del espectáculo; en algunas obras se la enciende en resistencia -en ese caso se la denomina **media sala**- para indicar un pequeño intervalo, o un cambio de escenografía rápido.

Luz general -luminotecnia-

Fuente de luz homogénea que ilumina sin detalles el escenario y a los actores; en Buenos Aires se la denomina también *luz de saludo*, es decir: todas las luminarias encendidas.

Luz negra

Producida por radiaciones ultravioletas, la luz negra resalta ciertos materiales fluorescentes sobre fondo negro.

Llamada -asistentes-

Aviso que realiza el asistente o interfonista para que los actores sepan que tienen que ir al escenario a actuar.

Madera machimbrada

Ensamblaje de dos tablas de madera "a ranura y lengüeta". Los pisos de madera en las casas de fines del siglo XIX están ensamblados así.

Maqueta escenográfica -escenografía-

Modelo volumétrico reducido a escala que representa la idea escenográfica con sus detalles de construcción, materiales a utilizar, colores, texturas, etc. Las escalas más comunes son 1:20, 1:50 y 1:10; las maquetas y planos de los escenógrafos europeos son generalmente a escala 1:33 (se adapta a las medidas inglesas -pulgadas-).

Maquinaria

Sección responsable de la construcción de la escenografía, ya sea en madera o hierro, y del montaje y desmontaje escénico. Comprende diversas áreas: carpintería, herrería, montaje, tramoyista, trucos escénicos -trabochettos, vuelos-, telonero, movimientos de carros, colocación de tapetes en el escenario.

Maquinaria escénica

Conjuntos de máquinas y equipos que están al servicio de la escenotecnia en un espectáculo: parrilla, discos, motores puntuales, pisos -deslizantes, levadizos, manuales, mecánicos, hidráulicos-.

Máquinas

-Efecto humo. Puede ser de dos tipos:

1) *Niebla*: una máquina especial pulveriza un aceite (marca Rosco u otras). Se utiliza este efecto para realzar la iluminación (haces de luz).

2) *Humo espeso y rasante*: se realiza con una máquina que contiene agua caliente y hielo seco; al mezclarse ambos elementos se produce un humo muy denso, que por medio de un ventilador y mangueras especiales se envía a donde sea requerido.

-Efecto Nieve.

Ver **saca de nieve**.

-Efecto Viento

El *sonido* del viento se logra haciendo frotar a mucha velocidad una lona y un cilindro de madera con listones fijados a sus lados. El viento *visual* se logra con ventiladores muy poderosos, colocados en los hombros de un escenario.

Master -sonido-

Banda original de sonido o video que se utiliza para un espectáculo.

Micrófonos -sonido-

Transmisor que convierte energía acústica en energía eléctrica, utilizado para captar y registrar los sonidos.

-Ambientales. Captan el sonido general en un escenario (voces, efectos, etc.).

-Inalámbricos. Captan la voz de cantantes y/o actores. Al principio, se los colocaba en las corbatas o en las solapas, de allí su denominación de "corbateros" o "solaperos"; actualmente se adhieren a la frente del artista con una cinta especial invisible y antialérgica.

Mini-brut

Artefacto lumínico proveniente del cine; se utiliza en teatro de manera puntual. Compuesto de muchas lámparas, permite obtener una

iluminación direccional y poderosa. Los más comunes están equipados con dos lámparas en serie de 110 volts y en grupos de 6 u 8 lámparas.

Montaje

Palabra genérica que designa el conjunto formado por las escenografías, la luminotecnia, el sonido y el video.

Morsas

Piezas metálicas para sujetar una luminaria a un soporte.

Mosquetón

Un gancho de fácil manejo para enganchar y desenganchar segura y rápidamente decorados, cortinas, etc. Para el efecto "vuelo", se utilizan los ganchos de alpinismo, para mayor seguridad de los actores, acróbatas, bailarines, etc.

Motor eléctrico

Artefacto alimentado por corriente continua, transforma la energía eléctrica en movimiento mecánico.

Motores puntuales

Se los coloca en parrilla, sin fijarlos, en los puntos necesarios para elevar ciertos elementos pesados.

Nudos

Formas diferentes de entrelazar la soga de maniobra para sujetar los elementos del escenario. Se los suele utilizar en el puente de maniobras; los más usados son los viejos nudos marineros, fáciles de ajustar y desajustar.

Operador

Técnico que maneja la consola de luces, la de sonido y/o la de video.

Pacheado -luminotecnia-

Función que permite conectar o habilitar las luminarias y los circuitos en los *dimmers*.

Padelones *-luminotecnia-*

Artefactos utilizados para iluminar grandes superficies *-panoramas, cicloramas etc.-*. También se los denomina *Cyklight*.

Palcos

En una sala a la italiana, espacios para cuatro a seis espectadores ubicados a nivel de platea y también en los pisos superiores, según el tamaño de la sala. Los ubicados a ambos lados del escenario se denominan *avant-scène*.

Panorama

Telón de fondo rígido, montado casi siempre al fondo de la escena, en una vara. Se los confecciona en tela de color gris o celeste pálido para facilitar la iluminación.

Pantalla de proyección *-cine, televisión-*

Tela plástica que sirve para proyectar imágenes de cine, televisión o sombras chinescas.

Pantalla traslúcida

Ver **pantalla de proyección**.

Papel base

En decoración de interiores se lo utiliza como base para el empapelado; en teatro, para disimular las juntas que producen las planchas de terciada, fibrofácil, aglomerado o *hardboard* con que se forra un trasto o bastidor. Luego, sobre este material se pinta.

PAR

Lámpara con reflector incorporado. Las hay en diversos ángulos *-aberturas de iluminación-*: abierto, cerrado o mediano.

Paraíso

Último piso en los teatros a la italiana, como el Colón de Buenos Aires. Desde el "paraíso" la visión es muy mala pero, según la tradición, la acústica es excelente.

Parrilla *-general-*

Parte superior del escenario *-caja de escena-* que soporta el conjunto

de equipos lumínicos y de maquinaria (telones, trastos, telas, etc). La mayoría son de madera, pero las hay también de metal y perpendiculares a la boca de escena (Teatro Colón). Los teatros como el Colón o el San Martín tienen también una segunda parrilla, a dos metros por sobre la primera, para colocar motores y elevar elementos muy pesados.

Pata de gallo

En la Argentina, escuadra de madera o hierro que permite mantener a plomo -es decir, verticalmente- un trasto en el escenario. La pata de gallo se ajusta al trasto por medio de bisagras o tornillos y, para asegurar mayor firmeza, se le coloca en la parte inferior una pesa. Cuando en vez de escuadra se coloca solamente una vara, se la denomina "tornapunta".

Patás

Cerramientos laterales de un escenario, normalmente realizados en pana o terciopelo negro. Con las bambalinas y el fondo -americana o telón de fondo-, forman la cámara en un escenario.

Pendiente del escenario

Inclinación de un 3 a un 5 por ciento con que se construían los viejos escenarios, para facilitar la visión del espectador. Antes de mandar a construir la escenografía, y/o cuando la obra incluye danza, es conveniente tener en cuenta si el escenario tiene pendiente.

Periactes

Elemento escenográfico en forma de prisma triangular que pivotea sobre un eje. Cada cara muestra un tema diferente, lo que permite cambios a la vista; se suele colocarlos al costado del escenario, haciendo de patas.

Pescante

Ver **proscenio**.

Pino Brasil

Madera semidura sin nudos utilizada para realizar escenografías, bastidores, armillas, practicables, etc. Se la consigue, generalmente, en listones de 5,40 m de largo x 1 x 2" o 1 x 3".

Pistón

En la Argentina, una avanzada del proscenio independiente del escenario, que se eleva mecánica o hidráulicamente. En algunos escenarios es a la vez el foso de orquesta.

Pivoteado

Eje que hace girar un trasto o carro con un soporte fijado al piso del escenario.

Plafond -maquinaria-

Techo de una escenografía. Es un trasto suspendido desde parrilla que apoya sobre los otros trastos (paredes, etc.).

Plano convexo -iluminación-

Ver proyector PC.

Planos de desarrollo

Código de comunicación entre el escenógrafo, el vestuarista, el iluminador, por un lado, y los realizadores -utileros, maquinistas, luminotécnicos, sastres, escultores-, por el otro. Se aplican diferentes escalas, según lo que se necesite construir o realizar: las más comunes son 1:50, 1:20; los detalles se dibujan 1:1.

Planta -planos-

Plano visto idealmente desde un ángulo superior y a una cierta escala. La planta se utiliza para describir la ubicación de la escenografía, las luminarias; es consultada permanentemente en los montajes.

Planta lumínica-planta de luces -luminotecnia-

Plano específico a escala que indica las posiciones de las luminarias en las varas, con referencia a la escenografía, sus características, canales, *dimmers*, colores, etc.

Plantilla

Dibujo realizado por los maquinistas o por los escenógrafos -según cómo esté organizado el teatro- a escala 1:1, en papel escenográfico, con el cual se determina una silueta que luego será calada, recortada o pintada.

Platea

Ubicación baja, casi a nivel del escenario, donde están instaladas las butacas.

Poleas

Ver carretes.

Polichinela

Tela montada en una vara, que se enrolla y desenrolla. Se la usa en pantallas para proyección, también para cambios rápidos en un espectáculo. En teatros sin altura funciona como telón de boca.

Portafiltros

Marco metálico formado por dos hojas, entre las cuales se inserta el filtro. El portafiltros se coloca luego delante de la luminaria correspondiente.

Practicables

Plataforma o tarima cuya base -"armillas"- está construida en madera o metal; el piso o tablero se construye en aglomerado o en fenólico de 2 cm de espesor. La superficie estándar es de 2 x 1 m; la altura varía modularmente de a 20 cm a partir de los 20 cm.

Pregenerales

Ver ensayos.

Proscenio

Parte del escenario que avanza hacia la platea, se lo denominaba antiguamente *pescante* (jerga española).

Proyector

Aparato que permite proyectar imágenes (diapositivas, films o videos). Actualmente se los utiliza para proyectar imágenes que "hacen" de escenografía.

Proyector elipsoidal

Equipado con dos lentes, un iris o diafragma y cuatro cachas (una por lado), este proyector produce un haz de luz concentrado, con bordes netos y homogéneos, y permite a la vez proyectar imágenes por medio de los gobos.

Proyector de escenografías

Diseñado con una óptica especial para obtener un campo de imagen uniforme y luminoso, permite proyectar imágenes estáticas o bien móviles. Se lo ubica en el fondo de la sala (*front*) o bien desde atrás del escenario (*back*), entre otras posibilidades.

Proyector de iluminación

Foco lumínico utilizado en escena con un haz de luz específico.

Proyector fresnel

Aparato de iluminación utilizado con una lente que emite un haz de luz intenso con bordes ligeramente difusos. Ver **fresnel**.

Proyector motorizado

Proyector de iluminación cuyas funciones (incluyendo espejo, filtros de colores, gobos, diversos movimientos, etc.) están motorizadas. Se lo comanda desde la consola central, por medio de una computadora que graba previamente todos sus movimientos.

Proyector PC

Proyector con una lente plano-convexa que focaliza el haz de luz. Al variar la distancia entre la lámpara y la lente, varía el ancho del haz.

Puente de sala

Permite iluminar el frente del escenario y el proscenio.

Puente móvil

Instalado en el centro del escenario, permite un acceso fácil a los iluminadores y les evita bajar y subir las varas para enfocar los proyectores.

Puentes

Pasarelas fijas, a los costados del escenario y a cierta altura, donde se realizan las maniobras de maquinaria (sofistas): subir y bajar telones, contrapesar trastos, etc.

Puesta de luces

Montaje y focalización de luminarias que el diseñador de iluminación realiza junto a los técnicos.

Pullman

Ubicación de butacas en la parte superior de una sala (las primeras filas se denominan *superpullman*). Los escenógrafos tienen que estudiar las visuales desde sus últimas filas.

Rampa

Practicable en pendiente.

Realizadores

En la Argentina, denominación de las personas que hacen-pintan-esculpen una escenografía (maquinistas, utileros, escenógrafos, etc.).

Reflector

Ver proyector de iluminación.

Resina

Los bailarines pasan el calzado por este material (guardado en cajas, en los hombros del escenario) para no resbalar en el escenario o en el tapete.

Riel

Guía metálica, en forma de U invertida, que se utiliza para que circulen -de manera manual o mecánica-, los carritos que sostienen la tela de una cortina o telón.

Saca de nieve

Bolsa de loneta o liencillo grueso, con perforaciones, que se rellena con papel picado blanco. Se la sujeta a parrilla con tiros, y el sofista la zarandeando maniobrando hacia arriba y hacia abajo para lograr el efecto "nieve".

Sala

1.- Edificio teatral. 2.- El conjunto de platea y *pullman*, cuando el asistente de dirección o *stage manager* tiene todo preparado para comenzar el espectáculo y todavía no entró el público. La orden para

que el personal convoque al público a ubicarse en las butacas se denomina "dar sala".

Sastre/a

Técnico a cargo de la realización del vestuario. Pertenece a la sección Sastrería. Ver **vestidoras** y también **vestuaristas**.

Seguidor

Proyector especial, utilizado para "seguir" con su haz de luz a los actores, bailarines, etc.

Sofista-tramoyista

Maquinista que sube o baja los trastos desde el puente de maniobras, accionándolos manual o eléctricamente.

Sogas

Ver **cuerdas**.

Sonidistas

Técnicos encargados de los efectos sonoros de un espectáculo, también instalan micrófonos y atienden el espectáculo.

Svobodas

Creadas por el escenógrafo Joseph Svoboda, son herses a baja tensión, que producen una "cortina" de luz. Se las usa mayormente en contraluces y calles.

Tapete

Alfombra, casi siempre de loneta gruesa que cubre todo el escenario. Se las pinta según los requerimientos del escenógrafo. Actualmente se las fabrica con loneta plástica de colores. Cuando este tapiz es utilizado para ballet se llama "tapete de danza" y está confeccionado con un material resistente que amortigua los saltos y "vuelos" de los bailarines; comúnmente son reversibles: blanco y negro o gris y negro.

Tapicero

Técnico encargado de la confección de cortinas, telones, tapizado de sillas, sillones, etc.

Teatro bifrontal

Escenario central, con plateas elevadas a cada lado.

Teatro circular

Espacio circular o en forma de óvalo situado en el centro del anfiteatro. En Estados Unidos se lo llama "arena", en alusión al circo romano.

Técnicos

Todos los trabajadores de un teatro que participan de la realización y atención de un espectáculo: maquinistas, utileros, escenógrafos, realizadores, escultores, peluqueros, maquilladores, iluminadores, sonidistas, asistentes, zapateros, etc.

Telón

Generalmente de terciopelo, se utiliza para separar el escenario de la sala y tiene diferentes formas de apertura.

-*Telón guillotina*. Baja y sube verticalmente, y está contrapesado, para facilitar la maniobra generalmente manual. El técnico que lo opera (maquinista) se denomina "telonero".

-*Telón a la americana*. Cerrado, está dividido en dos partes verticales y se abren hacia los hombros izq. y der. por medio de un riel accionado manualmente (por un telonero) o mecánicamente.

-*Telón a la italiana*. En posición cerrada es como un telón a la americana, pero al abrirse cada lado se pliega en forma de "P" (lado izq. espectador) y P invertida (lado der. espectador), gracias a un sistema de argollas y tiros cosidos en su parte posterior.

-*Telón a la veneciana*. Baja y sube verticalmente, pero el sistema de apertura está compuesto de argollas y tiros verticales que se pliegan o despliegan, según la acción del telonero. Cuando está bajo, se aprecian unos pliegues horizontales cruzados por pliegues verticales: los forman los tiros entrelazados en las argollas, cosidas en el dorso del telón.

-*Telón brechtiano*. Telón colocado sobre un cable que atraviesa el escenario de lado a lado a una altura de 2 o 2,50 m y se abre o cierra hacia un solo costado.

-*Telón corto*. Se ubica a pocos metros del telón de embocadura

(a mitad del escenario) y se utiliza para los cambios de escena rápidos. Se suelen representar escenas delante de éste, mientras se preparan los cambios de escenografías por detrás.

-Telón de embocadura. Generalmente de tela (terciopelo, pana), separa la sala del escenario. También se lo utiliza para los cambios de escenografía, entreactos, etc.

-Telón de seguridad. Telón de hierro, a guillotina, que separa el escenario de la sala. Sube y baja accionado a mano; en caso de incendio, los bomberos cortan con un hacha la sogá que lo sostiene, preservando así la sala o bien el escenario; a la vez que se evita la propagación de las llamas.

-Telón Polichinela. Ver **polichinela**.

Tiros

Cuerdas que sostienen los trastos. Por lo general, son de sogá, aunque actualmente se fabrican tiros metálicos (también llamados "metálicos", a secas), en acero.

Tornapunta

Ver **pata de gallo**.

Trabochetto o trabuquete

Ver **trampas**.

Tramoya

1.- Todo lo que sucede en el escenario: armado, movimientos, etc. 2.- Puente de maniobras; al técnico que opera desde el puente se lo llama "tramoyista".

Trampas

Portones en el piso del escenario que se abren según la necesidad de la puesta, permiten la "aparición o desaparición inmediata" de los actores o de algún elemento escenográfico. Cuando estas trampas tienen un ascensor maniobrado manualmente, se denominan "trabochettos" o "trabuquetes".

Trastos

Ver **bastidores**.

Trompe-l'œil

En francés, significa literalmente "engaña-ojo". Fondos pintados con perspectivas o texturas muy realistas.

Tul

Tela de algodón o sintética, con un tejido de malla hexagonal. Se monta en vara y es utilizado para efectos de transparencia y de tamizado en la iluminación (tiene que estar colocado muy tenso), y también para dar efecto de profundidad. El "tul de ópera", sin costuras, se coloca en la embocadura de los teatros líricos, lo que da un efecto muy especial a las escenografías.

Utilero

Técnico que trabaja en la sección Utilería. Construye los elementos requeridos, y coloca los elementos en el escenario para los ensayos y funciones.

Utilería

Son los objetos utilizados en un espectáculo: sillas, mesas, camas, etc. La "utilería de mano" (cigarreras, tazas, libros, etc.) se construye especialmente o bien se compra o alquila en casas especializadas.

Vara

Listón de madera o hierro de 2" de diámetro que se utiliza para suspender de la parrilla los telones y trastos, y también los proyectores de iluminación. Hay una tendencia a usar cada vez menos varas de madera, pues se prefieren las de metal, que soportan mejor el peso.

Vestidora

Técnica que ayuda a los actores en sus cambios rápidos, como así también a vestirse antes de salir a escena.

Vestuario

Vestimenta que usa un actor para la interpretación de su personaje.

Vestuarista

Artista que se hace cargo del diseño del vestuario para una obra, trabajando conjuntamente con el director de escena, elige las telas para

cada una de las vestimentas, casi siempre está a cargo también del maquillaje (pelucas, barbas y caracterizaciones especiales).

Visuales -escenografía-

En los planos, líneas que se marcan para estudiar la posibilidad de visión desde todos los ángulos de la platea y el *pullman*.

OBRA ESCENOGRÁFICA DE HÉCTOR CALMET

1966

-*Israfel*, de Abelardo Castillo. Teatro: Argentino. Dirección: In-da Ledesma.

-*Historia de Vasco*, de George Shehade. Teatro: Fray Mocho. Dirección: Heddy Crilla y Leonardo Goloboff.

-*Medio mundo*, de Jacobo Langsner y Diego Barachini. Teatro: Alvear. Dirección: Sergio Otermin.

1967

-*Salvados*, de Edward Bond. Teatro: Artes y Ciencias. Dirección: Carlos Gandolfo.

1968

-*Tango*, de Slawomir Mrozek. Teatro: Regina. Dirección: Luis Mottura.

1969

-*Tom Sawyer*, de Mark Twain. Teatro: San Martín, sala Casacuberta. Dirección: Roberto Aulés.

1970

-*Último match*, de Pavlovsky-Hermes. Teatro: San Martín, sala Casacuberta. Dirección: Conrado Ramonet.

1971

-*Sanseacabó*, de Atilio Betti. Teatro: San Martín, sala Casacuberta. Dirección: Roberto Aulés.

1972

-*El círculo de tiza caucasiano*, de Bertolt Brecht. Teatro: San Martín, sala Martín Coronado. Dirección: Oscar Fessler.

1973

-*La gotita*, de Jacobo Langsner. Teatro: Blanca Podestá. Dirección: Sergio Otermin.

1974

-*Arlequino, servidor de los patrones*, de Carlo Goldoni. Teatro: Odeón; Del Globo; Diagonal (Mar del Plata). Dirección: Villanueva Cosse.

-*¿Quién le teme a Virginia Wolf?*, de Edward Albee. Teatro: Regina. Dirección: David Stivel.

1975

-*¿Cuánto cuesta el hierro?*, de Bertolt Brecht. Teatro: Del Centro. Dirección: Manuel Iedvabni.

-*Escarabajos*, de Pacho O'Donnell. Teatro: Payró. Dirección: Hugo Urquijo.

-*Los comensales*, de George Tabori. Teatro: IFT. Dirección: Manuel Iedvabni. Nominado al premio Molière.

-*Esperando la carroza*, de Jacobo Langsner. Teatro: Del Centro. Dirección: Villanueva Cosse.

1979

–*Escenas de la calle*, de Elmer Rice. Teatro: San Martín, sala Martín Coronado. Dirección: Alejandra Boero.

1980

–*El pibe de oro*, de Clifford Odets. Teatro: San Martín, sala Martín Coronado. Dirección: Alejandra Boero.

–*Filomena Marturano*, de Eduardo de Filippo. Teatro: Del Globo. Dirección: Alejandra Boero.

–*Historia de un soldado*, de Stravinsky-Ramus. Teatro: San Martín, sala Martín Coronado. Dirección: Ana Itelman.

–*Un trabajo fabuloso*, de Ricardo Halac. Teatro: Lasalle. Dirección: Inda Ledesma.

1981

–*El alquimista*, de Ben Jonson. Teatro: San Martín, sala Casacuberta. Dirección: Alejandra Boero.

–*Lejana Tierra Prometida* (Ciclo «Teatro Abierto»), de Ricardo Halac. Teatro: El Picadero. Dirección: Omar Grasso.

1982

–*Matar el tiempo*, de Carlos Gorostiza. Teatro: Regina. Dirección: Omar Grasso.

–*Santa Juana*, de George Bernard Shaw. Teatro: San Martín, sala Casacuberta. Dirección: Alejandra Boero.

–*Caballero de Indias*, de Germán Rozenmacher. Teatro: Tabarís. Dirección: Omar Grasso.

–*Ya nadie recuerda a Federico Chopin*, de Roberto Cossa. Teatro: Planeta. Dirección: Rubens Correa.

-*El enganche*, de Julio Mauricio. Teatro: Regina. Dirección: José María Paolantonio.

-*Periferia*, de Oscar Viale. Teatro: San Martín, sala Martín Coronado. Dirección: Alejandra Boero.

-*El príncipe azul* (Ciclo «Teatro Abierto»), de Eugenio Griffiero. Teatro: Margarita Xirgu. Dirección: Omar Grasso.

1983

-*El viejo criado*, de Roberto Cossa. Teatro: Corrientes 1 (Mar del Plata); Tabarís; Ateneo. Dirección: Omar Grasso.

-*Lavalle*, de Carlos Somigliana. Teatro: Margarita Xirgu. Dirección: Carlos Somigliana.

-Director Técnico en el VI Festival de Teatro en Caracas, representando a «Teatro Abierto» con *Oficial 1º*, *Príncipe azul* y *Gris de ausencia*.

-*El señor Laforgue*, de Eduardo Pavlovsky. Teatro: Olimpia. Dirección: Agustín Alezzo.

-*Santa Juana* (nueva versión), de George Bernard Shaw. Teatro: San Martín, sala Martín Coronado. Dirección: Alejandra Boero.

-*Lo que el viento nos dejó* (Ciclo «Teatro Abierto»), de Cossa, Griffiero, Ananías, Langsner. Teatro: Margarita Xirgu. Dirección: Roberto Castro, Omar Grasso.

-*Muerte accidental de un anarquista*, de Darío Fo. Teatro: Bambalinas. Dirección: Alfredo Zemma.

-*La conversación*, de Claude Mauriac. Teatro: Alianza Francesa. Dirección: Agustín Alezzo.

-*Segundo tiempo*, de Ricardo Halac. Teatro: Corrientes 1 (Mar del Plata). Dirección: Beatriz Matar.

-*Papi*, de Carlos Gorostiza. Teatro: Atlas (Mar del Plata). Dirección: David Stivel.

1984

-*En boca cerrada*, de Juan Carlos Badillo. Teatro: Fundart. Dirección: Agustín Alezzo.

-*Adiós, mamá*, de Marsha Norman. Teatro: Ateneo. Dirección: Alejandra Boero.

-*Imagen y semejanza*, de Miguel Rotemberg. Teatro: Ateneo. Dirección: Héctor Tealdi.

-Integrante, como coordinador escenotécnico, de la delegación de la Semana de la Argentina Democrática en Madrid (11 al 16 de junio). Obras: *Príncipe azul* y *De pies y manos*.

-*Príncipe azul* (nuevo diseño), de Eugenio Griffiero. Teatro: Cervantes. Dirección: Omar Grasso.

-*Papi*, de Carlos Gorostiza. Teatro: Alfil (Buenos Aires), Bogotá-Caracas-Nueva York. Dirección: David Stivel.

1985

-*Los compadritos*, de Roberto Cossa. Teatro: Alvear; Cervantes; Festival Latino de Nueva York. Dirección: Villanueva Cosse, Roberto Castro.

-*Prisioneros de la ciudad*, de Neil Simon. Teatro: Regina. Dirección: Alejandra Boero.

-*Cuatro caballetes*, de Eugenio Griffiero. Teatro: San Martín, sala Casacuberta. Dirección: Omar Grasso.

1986

-*Poder, apogeo y escándalos del coronel Dorrego*, de David Viñas. Teatro: Cervantes. Dirección: Alejandra Boero.

-*Solo cuando me río*, de Neil Simon. Teatro: Regina. Dirección: Alejandra Boero.

-*El viejo criado*, de Roberto Cossa. En salas de Madrid y Barcelona. Dirección: Omar Grasso.

1987

-*Socorro... socorro... los globolinks*, de Gian-Carlo Menotti. Teatro: Colón. Dirección: Hugo Midón.

-*La hacienda* (iluminación), de Pompeyo Camps. Teatro: Colón. Dirección: Gustavo Tambascio.

-*Despacio Escuela*, de Nelly Fernández Tiscornia. Teatro: Ateneo. Dirección: Alejandra Boero.

-Diseño de un escenario al aire libre en Avenida 9 de Julio y Libertador, ciudad de Buenos Aires, para el espectáculo de la Orquesta Filarmónica de Nueva York y Julio Bocca con el ballet del Teatro Colón.

-Diseño de un escenario al aire libre en Chateau Carreras, provincia de Córdoba, para la presentación de la Camerata Bariloche con Astor Piazzola.

1988

-*Frac rojo*, de Carlos Gorostiza. Teatro: Ateneo. Dirección: Carlos Gorostiza.

-*La fábula del jamón cocido*, de Bertolt Brecht. Teatro: Lasalle. Dirección: Alejandra Boero.

1989

-*Calle 42*, de Harry Warren, Mark Bramble y Michael Stewart. Teatro: Metropolitan. Dirección: Ricky Pashkus.

1990

-*El Imaginario*, de Hugo Midón. Teatro: La Plaza, sala Pablo Neruda. Dirección: Hugo Midón.

-*Caídos del cielo*, de Sebastián Garrido. Teatro: San Martín, sala Cunill Cabanellas. Dirección: Agustín Alezzo.

-*Cartas de amor*, de R. Gurney. Teatro: Regina. Dirección: Oscar Barney Finn.

-*Las luces a lo lejos*, de Omar Grasso. Teatro: San Martín, sala Casacuberta. Dirección: Omar Grasso.

-*Charlotte*, de William Luce. Teatro: Regina. Dirección: Alejandra Boero.

-*Yo vi el paraíso terrenal*, de Alejo Carpentier. Teatro: San Martín, sala Casacuberta. Dirección: Agustín Alezzo.

-*Vivitos y coleando*, de Hugo Midón. Teatro: La Plaza, sala Pablo Neruda. Dirección: Hugo Midón.

-*El alambrado* (cine), de Marco Bechis. Diseño y realización de la casa central de la película.

1991

-*Yo amo a Shirley* (iluminación), de Willy Russell. Teatro: La Plaza, sala Pablo Picasso. Dirección: Agustín Alezzo.

-*Medida por medida*, de William Shakespeare. Teatro: Regina. Dirección: Omar Grasso.

-*Angelito*, de Roberto Cossa. Teatro: La Campana. Dirección: Luis Machi.

-*Vivitos y coleando II*, de Hugo Midón. Teatro: La Plaza, sala Pablo Neruda. Dirección: Hugo Midón.

-*Posdata: Tu gato ha muerto*, de James Kirkwood. Teatro: Club de Teatro 959. Dirección: Marcelo Alfaro.

-Diseño de sala - Club de Teatro 959.

-*Final de partida*, de Samuel Beckett. Teatro: Andamio 90. Dirección: Alfredo Alcón.

-Diseño de sala - Andamio 90.

-*Cartas de amor en papel azul*, de Arnold Wesker. Teatro: IFT. Dirección: Agustín Alezzo.

-*El barbero de Sevilla*, de Gioacchino Rossini. Teatro: Colón. Dirección: David Amitín.

1992

-*Final de partida* (nuevo diseño), de Samuel Beckett. Gira por: Festivales de Teatro de Montevideo, de Colombia y de Caracas. Dirección: Alfredo Alcón.

-Diseño del *stand* de Acindar en la Exposición Agrícola-Ganadera en La Rural.

-*Popeye y Olivia*, de Hugo Midón. Teatro: Lola Membrives. Dirección: Hugo Midón.

-*Cartas de amor en papel azul*, de Arnold Wesker. Teatro: San Martín, sala Cunill Cabanellas. Dirección: Agustín Alezzo. Nominación al Premio ACE a la Mejor Iluminación.

-*Cavalleria Rusticana*, de Ruggero Leon Cavallo y *I Pagliacci*, de Pietro Mascagni. Teatro: Colón. Dirección: Francisco Privitera.

1993

-*El Gato con Botas*, adaptación de Hugo Midón. Teatro: La Plaza, sala Pablo Neruda. Dirección: Hugo Midón.

-*Popeye y Olivia*, adaptación de Hugo Midón. Teatro: Neptuno (Mar del Plata). Dirección: Hugo Midón.

Nominado al premio Estrella de Mar a la Mejor Iluminación.

-Asesoramiento escenotécnico para la Fiesta de la Vendimia (Mendoza).

-Diseño de los *stands* del diario *Clarín* y del CEAMSE en la Exposición Agrícola-Ganadera en La Rural.

1994

-*Vivitos y Coleando III*, de Hugo Midón. Teatro: Blanca Podestá. Dirección: Hugo Midón.

-*La flaca escopeta*, de Hugo Midón. Teatro: Lorange. Dirección: Hugo Midón.

-*Los días felices*, de Samuel Beckett. Teatro: San Martín, sala Cunill Cabanellas. Dirección: Alfredo Alcón.

-*Romeo y Julieta*, de William Shakespeare (asesoramiento escenotécnico). Teatro: Neptuno (Mar del Plata); Metropolitan (Buenos Aires). Dirección: Héctor Berra. Escenografía: arq. O. Rodríguez.

-*El zoo mágico*, espectáculo multimedia (diseño de iluminación) en el Zoológico de Buenos Aires.

-Presentación de Julio Bocca en el Country Hyland Park (diseño de escenario).

1995

-*El salpicón*, de Hugo Midón. Teatro: La Plaza, sala Pablo Picasso. Dirección: Hugo Midón.

-*Los lobos*, de Luis Agustoni. Teatro: La Plaza, sala Pablo Neruda. Dirección: Luis Agustoni.

-Diseño del *stand* de Metrogás en la Argentina Oil-Gas-Expo '95.

1996

-*En la soledad de los campos de algodón*, de Bernard-Marie Koltès. Teatro: Payró. Dirección: Alfredo Alcón.

-*Siempre que llovió paró*, de Marcelo Ramos. Teatro: Ateneo. Dirección: Luis Brandoni.

-*Historia de la Navidad* (diseño de espacio escénico e iluminación al aire libre). Espectáculo en los barrios Mataderos, Caminito, Obelisco. Dirección: José María Paolantonio.

-Restorán Sahara Continent (diseño de arte-decoración e iluminación).

-Nuevo auditorio de la Sociedad Hebraica Argentina (diseño escenotécnico).

1997

-*Los lobos* (nuevo diseño). Teatro: Colón (Mar del Plata). Dirección: Luis Agustoni.

Premio Estrella de Mar a la Mejor Escenografía.

-*Tiempos de mal vivir* (musical), de Susana Rinaldi. Teatro: San Martín, sala Martín Coronado. Dirección: Susana Rinaldi.

-*Ricardo III* (iluminación), de William Shakespeare. Teatro: San Martín, sala Martín Coronado. Dirección: Agustín Alezzo.

-Diseño del *stand* de Metrogás en la Argentina Oil-Gas-Expo '97.

1998

-*El jardín de los cerezos* (iluminación), de Anton Chejov. Teatro: San Martín, sala Casacuberta. Dirección: Agustín Alezzo.

-*Catálogos* (ballet). Teatro: San Martín, sala Martín Coronado. Dirección: Ana María Stekelman.

1999

-*Espejos y laberintos. Homenaje a Jorge Luis Borges* (diseño de iluminación). Teatro: San Martín, sala Martín Coronado. Dirección: Leonor Manso.

-Diseño escenotécnico del Auditorio del Colegio de Abogados de Buenos Aires.

2000

-*El pobre hombre*, de González Castillo. Teatro: San Martín, sala Casacuberta. Dirección: Elena Tritek.

-*Homenaje a Roberto Arlt* (diseño de iluminación). Teatro: San Martín, sala Casacuberta. Dirección: Lorenzo Quinteros.

-*Números* (ballet). Teatro: San Martín, sala Martín Coronado. Dirección: Ana María Stekelman.

2001

-*Cianuro a la hora del té*, de Pavel Kohou. CTBA. Teatro: San Martín, sala Cunill Cabanellas. Dirección: Leonor Manso.

-*El cerco de Leningrado* (diseño de iluminación), de José Sanchis Sinisterra. Teatro: Andamio 90. Dirección: Osvaldo Bonet.

2002

-*La venganza de don Mendo*, de Pedro Muñoz Seca. CTBA. Teatro: De la Ribera. Dirección: Villanueva Cosse.

-*Historia del Varieté*, de Roberto Cossa. Teatro: Del Pueblo. Dirección: Salvador Amore.

Nominación al Premio ACE al Mejor Diseño de Iluminación.

Héctor Calmet estudió escenografía en el Instituto de Teatro de la Universidad de Buenos Aires, bajo la orientación del arquitecto escenógrafo Luis Diego Pedreira. Egresado en 1965, participó en el seminario de investigación teatral dirigido por Jean Vilar en el Teatro San Martín en 1969. También cursó estudios de Dirección con Pedro Asquini, Alejandra Boero y Jorge Petraglia.

En 1983 participó como Coordinador Técnico en el VI Festival de Teatro en Caracas, representando a Teatro Abierto, con *Príncipe Azul*. En 1986 fue invitado a participar en el IV Proyecto Regional de Administración del Arte Dramático en Estados Unidos y en Desarrollo de Producción Escenotécnica, en diversas salas teatrales de ese país.

Desde julio de 2001 es director escenotécnico del Complejo Teatral de Buenos Aires (teatros San Martín, Alvear, Regio, Sarmiento y De la Ribera) y, desde 1994, director escenotécnico -por concurso- del Teatro San Martín. Entre 1986 y 1989 fue director técnico del Teatro Colón, y desde 1984 hasta 1986 desempeñó el mismo cargo en el Teatro Nacional Cervantes.

Ha ejercido una intensa intensa actividad docente en las escuelas de Agustín Alezzo y de Alejandra Boero, en la Escuela Nacional de Arte Dramático y en la Escuela Superior de Bellas Artes "Ernesto de la Cárcova", actividad que continúa actualmente en forma particular.

BIBLIOGRAFÍA

- Almendros, Néstor, *Días de una cámara*, Seix Barral, España, 1990.
- Aslan, Odette, *El actor en el siglo XX*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979.
- _____*P. Chéreau, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, Les Voix de la Création Théâtrale*, vol 14, París, 1986.
- _____*Strehler, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, Les Voix de la Création Théâtrale*, vol. 16, París, 1989.
- Banu, George, *Brook, Les Voix de la Création Théâtrale*, vol. 13, 1985.
- _____*Paisaje en movimiento de la escenografía francesa*.
- Berthold, Margot, *Historia social del teatro*, vols. I y II, Guadarrama, Madrid, 1974.
- Braun, Edward, *El director y la escena*, Galerna, Buenos Aires, 1986.
- Brecht, Bertolt, *Escritos sobre teatro*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1970.
- Breyer, Gastón, *Análisis escenográfico*, Publicación del Centro de Estudios de Arte Dramático-Teatro Escuela "Fray Mocho", 1959.
- _____*Teatro: el ámbito escénico*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1968.
- Budian, Jarka, *Josef Svoboda*, Wesleyan University Press, Connecticut, 1977.
- Coppeau, Appia, Craig y otros, *Investigaciones sobre el espacio escénico*, Alberto Corazón, Madrid, 1970.
- Couty, Daniel y Rey, Alain (dir.), *Le Théâtre*, Bordas, París, 1980.
- D'Amico, Silvio, *Historia del Teatro Universal*, tomos I al IV, Losada, Buenos Aires, 1955.
- Díaz-Paja, Guillermo (dir.), *El Teatro. Enciclopedia del arte escénico*, Noguer, Barcelona, España, 1958.
- Dota, Jan, *Teatro y público*, Fabril, Buenos Aires, 1961.
- Duvignaud, Jean y Veinstein, André, *Le Théâtre*, Larousse, París, 1976.
- Heffner, Hubert y otros -revisado por Saulo Benavente-, *Técnica teatral moderna*, Eudeba, Buenos Aires, 1980.

- Javier, Francisco, *La renovación del espacio escénico*, Fundación Banco de la Provincia de Buenos Aires, Buenos Aires, 1981.
- Ladj, Michel, *Le Léxique de la scène*, AS, colección "Scéno", París, 1998.
- Meyerhold, *Textos teóricos*, vols. I y II, Alberto Corazón, Madrid, 1972.
- Navarro, Javier; Puiserver, Fabiá; Cytrynovski-Iago, Carlos; Pericot, Montse Amenós; Prunes, Isidre, *Seis Escenógrafos en torno a una Mesa*, periódico mensual de teatro editado por el Centro de Documentación Teatral del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música -director Moisés Pérez Coterillo, Madrid, 1986.
- Pavis, Patrice, *Diccionario del Teatro. Dramaturgia-Estética-Semiología*, Paidós, Barcelona, España, 1980.
- Pilbrow, Richard, *Stage Lighting. A Studio Vista Book*, Londres, 1979.
- Polieri, Jacques, *Escénographie*, Jean Michel Place, París, 1990.
- Ronfani, Ugo, *Yo, Strehler*, Ultramar, Barcelona, 1987.
- Satgé, Alain, *Jorge Lavelli. Des années soixante aux années Colline*, Presses Universitaires de France, París, 1996.
- Satgé, Alain y Lavelli, Jorge, *Jorge Lavelli. Opéra et mise à mort*, Fayard, París.
- Schaefer, Dennis y Larry, Salvato, *Maestros de la luz*, Plot, Madrid, 1990.
- Sonrel, Pierre, *Scénographie*, Librairie Théatrale, París, 1956.
- Spectacles '70-'75 dans le Monde*, Meddens, Bruselas, 1975.
- Stanislavsky, Constantin, *Preparación del actor*, Leviatán, Buenos Aires, 1953.
- _____, *Mi vida en el arte*, Diáspora, Buenos Aires, 1954.
- _____, *El método de las acciones físicas*, Publicación del GET, Buenos Aires, 1956.
- Strehler, Giorgio, *Un Théâtre pour la Vie*, Fayard, París, 1980.
- Tcherkaski, José, *El teatro de Jorge Lavelli*, Belgrano, Buenos Aires, 1983.
- Toporkov, Valentine, *Stanislavsky dirige*, Fabril, Buenos Aires, 1961.
- Valentin, François Eric, *Lumière pour le spectacle*, Librairie Théâtre, París, 1988.
- Vilar, J: y Piscator, Polieri y otros, *Le lieu teatral dans la société moderne*, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, París, 1966.
- Vilar, Jean, *De la tradición teatral*, La Pléyade, Buenos Aires, 1972.
- Vitez, Antoine y Copfermann, Émile, *De Chaillot à Chaillot*, Hachette, París, 1981.
- Willet, John, *El teatro de Bertolt Brecht*, Fabril, Buenos Aires, 1963.

Impreso y encuadernado en GRÁFICA GUADALUPE,
Av. San Martín 3773 (B1847EZI), Provincia de Buenos Aires,
Argentina, en marzo de 2005.

El renombrado escenógrafo Héctor Calmet transmite en este libro más de tres décadas de experiencia en la elaboración del espacio escénico. Su método se basa en el trabajo en equipo con los dramaturgos, directores, actores y técnicos, así como en sólidas ideas visuales que se apoyan a veces en ejemplos extraídos de las artes plásticas.

Calmet describe el proceso creativo que desarrolló en la puesta en escena de obras fundamentales, desde *Los comensales*, de George Tabori, hasta *El Gato con Botas*, adaptación de Hugo Midón; desde *Filomena Marturano*, de Eduardo De Filippo, hasta *Ricardo III*, de Shakespeare.

El trabajo del escenógrafo conjuga aspectos plásticos, escénicos, actorales, históricos, literarios, lumínicos y sonoros. Los interesados en cualquiera de estas disciplinas encontrarán en este libro, el primero escrito originalmente en castellano sobre el tema, una generosa fuente de ideas, recursos y experiencias.



EDICIONES DE LA FLOR

